أزمة الفنّ التشكيلي المعاصر

طارق الشريف

يتحدث نقاد الفن التشكيلي المعاصرون عن أزمة، تمر بها الحركة الفنية المعاصرة في المرحلة الراهنة من التطور، التي أوصلت الفن إلى طريق مسدود، ويحاول الباحثون التفتيش عن الأسباب التي أدت إلى الأزمة، وعن الحلول الممكنة لتجاوزها، والتي يرونها في التطور الذي قدمته [الحداثة الفنية]، وما بعدها من الأشكال الفنية، ولا بد لنا من إعادة النظر في كل الصيغ الفنية الموجودة، حتى يعود الفن إلى التعبير عما هو انساني، بدلاً من البحوث الشكلية المحضة التي أبعدتهم عن القيام بمهماتهم الأساسية، ذلك لأن الحداثة قد تجاهلت هذه المهام، وبحثت عن التجديد للأشكال، وتطويرها والاهتمام بالتقنيات والمواد الحديثة، وابتعدت عما هو انساني، لهذا لا بد من أن يتم التغيير الذي يعيد ربط الفن بالمضمون الانساني، ويتفاعل مع الواقع أن يستفيد من الأشكال الحديثة لربطها بالانسان.

وهذه الإشكالات التي مرت بها حركة التشكيل المعاصر، قد شعر بها عدد من نقاد الفن، الذين يتابعون التطورات الجديدة، ويرون خطورتها، فقد كتب الناقد المعروف [رونيه ويغ] يقول:

ـ [لقد ابتعد الفن عن تصوير الواقع، والتعبير عنه، وأصبح الفنان المعاصر يعبر عن عالم ذاتي فكري محض].

وأضاف في حديثه عن أزمة الفن المعاصر قائلاً:

ـ [يجب أن يكون الفن في خدمة الانسان، لا أن يكون الانسان في خدمة الفن].

أما الفيلسوف المعروف [جون ديوي] فيقول في كتابه [الفن خبرة]:

[إنه التصور الانغزالي للفن المعاصر، وإن المتاحف وصالات العرض، هما السبب في الأزمة، إذ لم يعد الفن التشكيلي معبراً عن الحياة، وإن ذلك يرجع إلى المرحلة المعاصرة التي خلقت هوة بين المنتج المبدع، والمستهلك فأصبح الفن يسعى إلى الابداع، ويتوجه نحو قلة من الناس، وبالتالي دفعت الحياة المعاصرة الفنان إلى الهامش].

ARgenT

الفن والمال

وهكذا بدأت المراجعة، والبحث، وإعادة النظر في الأهداف الرئيسية للفن المعاصر، وذلك حتى يتم تبديل الأوضاع السائدة، والعودة بالفن إلى تأدية دوره المعروف، ولا ينعزل عما هو إنساني، ولا يبقى في حدود التشكيل من أجل التشكيل.

ونستطيع أن نرى أن هذه الأزمة هي نتيجة للتطور، الذي جعل الفنانين يقدمون ما هو غريب أو شاذ، ويغرقون الفن في تشكيلات متنوعة، شوهت المفاهيم الفنية الحقيقية، وجعلت الفنان يعيش في [غربة] بعيداً عن القيم الإنسانية، وذلك بحجة أن التغيير يتطلب ذلك، ولهذا نستطيع أن نقول أن النتيجة هي ليست في صالح الفن، ودوره، ولا يمكن أن تستمر الحالة إلى ما هي عليه، بل لا بد من أن تتبدل.

أما الأسباب التي يضعها النقد الفني لهذه التغييرات فنستطيع أن نرجعها إلى الأمور التالية:

أولاً: التحول الكبير الذي شهده الفن التشكيلي المعاصر، الذي جعل التقويم عسيراً، يختلط فيه ما هو فن حقيقي، بما هو بعيد عن الفن، ويبحث عن لغة حديثة تبتعد عن القيم الانسانية للفن التشكيلي.

ثانياً: عزلت اللوحات والأعمال الفنية في أجواء خاصة بعيداً عن وجودها الطبيعي، في البيت والكتاب، وعلى الحاجيات الاستعمالية اليومية.

ثالثاً: الدور الإعلامي للنقد الفني الذي قام بالترويج لتجارب لا تستحق وكذلك أصحاب صالات العرض وبعض المتاحف.



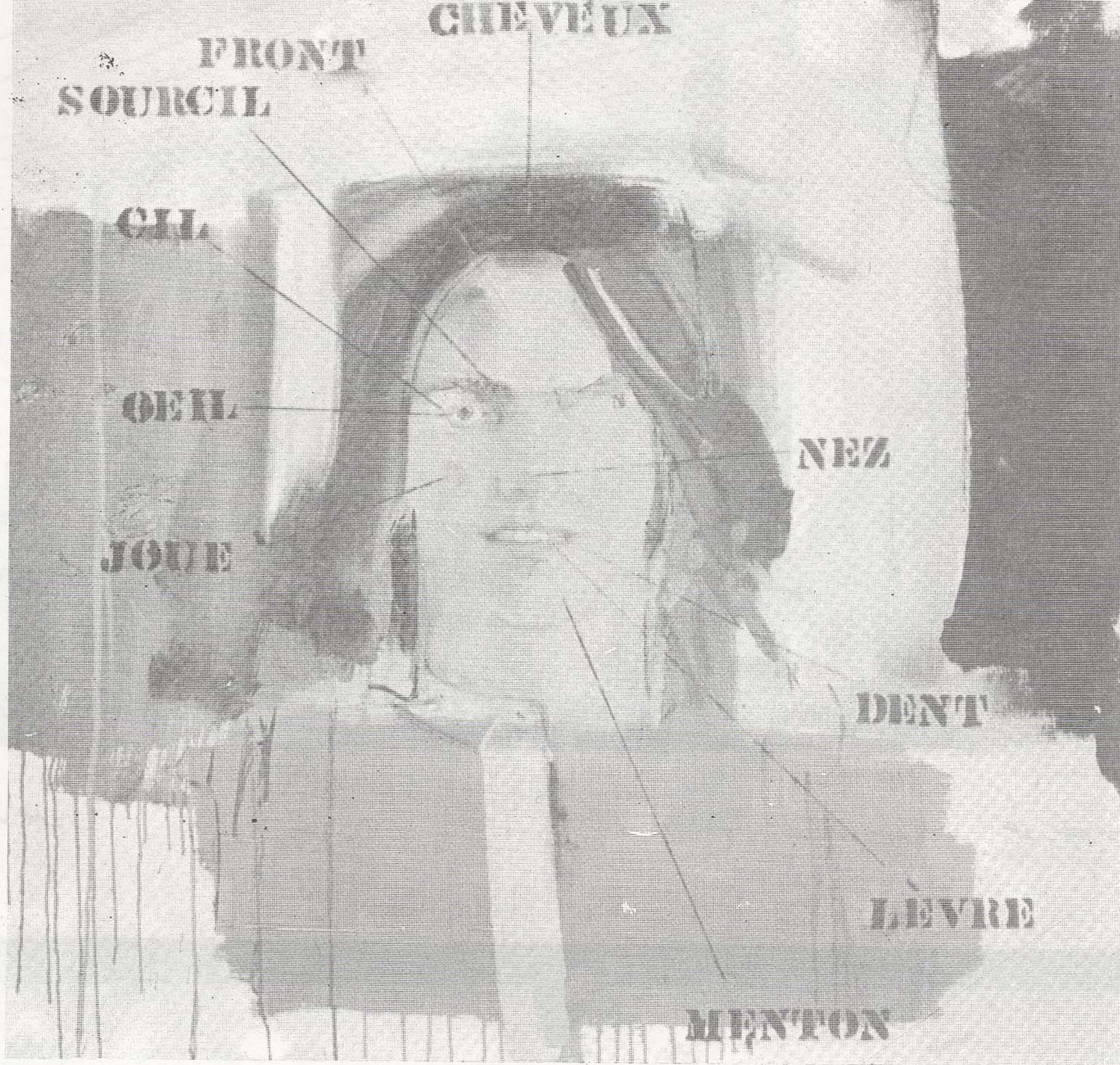
شوبان ... كما مثله آرمان

رابعاً: صرفت الأموال على شراء لوحات لا تستحق، ولا يمكن قبول الخسارة الكبيرة الناشئة عن تدهور قيمتها.

وهذا يدلنا على وجود [فن تجاري] يبتعد عن التواصل مع الخبرات الإنسانية الأخرى الهامة في الفن، ويهدد الفن الحقيقي، الذي كان دائماً مرتبطاً بالواقع وما فيه من مشكلات حياتية، ويتواصل مع [المكان] الذي انطلق منه، وما فيه من المقومات، ويتفاعل مع ما في البيئة من عناصر، ثم ينطلق نحو آفاق التعبير الأوسع، ويتجدد بما يقدمه من ثقافات متعددة التجارب، والتي تعطيه الأشكال الفنية، والعناصر الأخرى التي تغني البحوث الفنية، وتجددها، عن طريق شتى أنواع الرموز، والتي تعطي الفن القدرة على التعبير الأكثر أصالة وعمقاً.

* * *

ونتساءل هنا عن الدور المعاصر للفن التشكيلي العربي، في خضم هذه التغييرات، والمسؤوليات الراهنة للفنان العربي المعاصر، ضمن المرحلة الراهنة من التطور، والتي تتميز بأزمة عميقة تفرض نفسها، والتي جعلت الفن يتبدل نوعياً، ويبحث عن إعادة النظر في تعريف الفن، الذي كان سائداً، والتي وضعت [المضمون الانساني] موضع تساؤل، وكذلك التغيير في التقنيات والمواضيع، والتي بدأت برفض مفهوم المحاكاة،

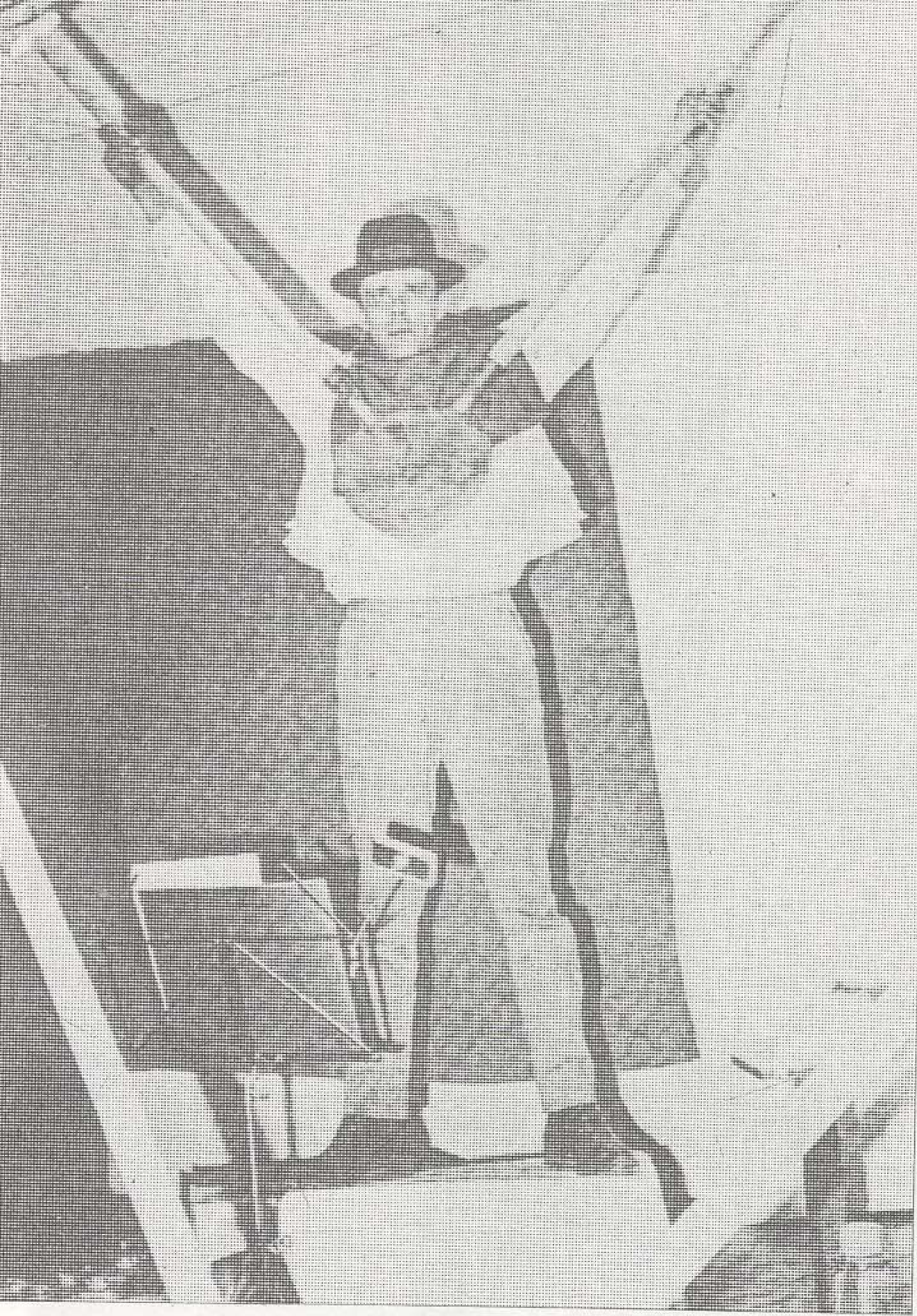


أجزاء الوجه

وبحثت عن تحوير الأشكال، وانتهت إلى رفض الماضي كله، وربطت الفن بما يستحدث.

ولا شك في أن هذه الأزمة، بدأت تهدد كل إنتاج فني، وبدأت تسعى إلى السيطرة على الأساليب الفنية، وتمنع الابداع الذي لا يتوافق معها، ولهذا لا بد من إعادة النظر فيما تقدمه، وذلك حتى يتوافق مع المفاهيم الجديدة، وقد لا يكون التبديل ملائماً لنا، وذلك لأن الفن التشكيلي المعاصر يبتعد عن الرؤية الخاصة التي تملك الخصوصية، نحو الرؤية العالمية التي تتوحد فيها الرؤى المتعددة، وتبتعد عن القول بأن الإبداع في الأصالة المتعددة الأشكال، وتذهب إلى أن الفن يجب أن يكون معتمداً على الإبداع الشخصي الفردي، والذي يملك القدرة على التبديل، الأصالة عندهم هي فردية التعبير الفني، والابتعاد عما هو اجتماعي أو إنساني، وحين نتحدث نحن عن الأصالة، نراها في عدم تبني الاتجاهات الوافدة كما هي بل الإضافة التي تكون نتيجة لتفاعل الوافد مع الواقع، وتقديم ما هو حديث، والتي قد يكون مغايراً لما اكتشفه الآخرون، والذي قد لا يملك القدرة على البقاء والتجدد، وإنما يقودنا البحث إلى ما يتجاوزه، لأن الفن هو عملية الخلق التي تتجاوز الوافد والموجود والموروث.

ومن المعروف أن الجهود تبذل الآن، وعلى نطاق عالمي... من أجل أن يسود شكل فني واحد على الفن، ويعتبره نهاية المطاف لما هو فن وهم يحاولون أن يفرضوا



جوزيف بويس ٢٤ ساعة



الصالة حافلة بالعناصر

بالتوسكي



نيكي

هذا الشكل، عن طريق وسائل الاعلام والاتصال الحديثة، والتي جعلت العالم متقارباً، وتسوده الرؤية الموحدة، التي تحاول السيطرة على الفن التشكيلي، والتحكم في اتجاهات [ما بعد الحداثة]، وإعادة تنظيم الفن ليكون موحداً، ويأتي الحكم عليه وفق هذه الوحدة، التي بدأت تفرض نفسها على (المعارض العالمية) التي بدأت تتجه إلى عالمية الفن، ووحدة تكوينه، بعيداً عن الفروق المحلية التي يتم تجاهلها.

إن الشيء الهام هو أن [الثقافة نتاج حضاري تسهم كل الشعوب والأمم فيه، وتقدم وجهة نظرها من خلال الابداعات المتنوعة لكل الشعوب]، وكذلك هو الفن [ابداع يغتني بكل الأشكال الفنية التي قدمتها الأمم المختلفة، والحضارات المتنوعة عبر تاريخها]، ولا يمكن القول بوجود [فن] ونقتصر على صيغة محددة، ونرفض كل ما يخالفها، لأن الفن يرتبط بالإنسان، وما يملكه من إبداعات، تتداخل كلها في هذه العملية، ولا يمكن القبول بعملية المسخ التي يحاول بعض الأشخاص فرضها، وإن عملية [الخلق الفني] هي في التجديد المستمر الذي يتجاوز الفنان فيه نفسه، ويتعلم من غيره من أجل تحقيق الحوار الفني، والتواصل الإنساني، والتعبير عن الذات، والذي لا يلغي ما قدمه الآخرون من تجارب، ولكنه يقف إلى جانبهم، يعزز ما يقدمه الآخرون، من أشكال فنية، وهكذا يأخذ الفنان من غيره في البداية، لكنه يتطور حين يتكون ثم يتجدد حين يصل إلى لغته الخاصة، والتي ترتبط بالواقع والتراث الموجود أو الذي يحيه، أو يقبل به.

وحين نتحدث عن البدائل الفنية، التي نراها ضرورية لعملية التواصل والتجديد، وإعطائها المبرر الإنساني والاجتماعي، نستطيع أن نقول بأن هذه البدائل المطلوبة يجب أن تتقدم، لتأخذ دورها، وتتجاوز ما هو موجود،



في الطبيعة

وتعطي الفن الذي يحث على التقدم والاكتشاف، والتي نراها وفق الأسس التالية:

١ ـ إن الفن العربي الحديث يجب أن يكون معاصراً يحاور التيارات الفنية العالمية، ولا يخضع لها، ويسعى إلى البحث عن الجذور الفنية المحلية والتراثية، حتى تساعده على تطوير نفسه، وإضافة رؤية جديدة لها طابعها التشكيلي الانساني.

٢ً ـ يعبر الفنان عما هو إنساني، ويعالج القضايا المصيرية التي نعيشها والتي لها جوانبها السياسية والاجتماعية، والتي تتحاور مع الأشكال الفنية، وتعطي التعبير خصوصية، وتقدم التزاماً مفتوحاً، بلا حدود مسبقة، ولا يتقيد الفنان بشكل مسبق من التعبير، ولا يسعى إلى إغراق التعبير الفني بأشكال مستحدثة بلا مضمون تحمله، ولا يقف عندها.

ثالثاً: إن المشاكل الانسانية لم تنته، حتى نغرق أنفسنا في بحوث شكلية محضة، وواجبنا أن نستفيد من كل التطورات، ونعود إلى القيمة الانسانية الموجودة، والتي يجب أن تحل محل كل بحث.

وهكذا نستطيع أن نعود إلى التأكيد على أهمية ارتباط الفن بالإنسان وإن قيمة الفن في انسانيته، وكان هذا الإنسان دوماً هو القاسم المشترك في الفن، وفي كل الحضارات، ولسوف نشرح، ذلك عن طريق طرح عدة أسئلة حول الفن التشكيلي، نلخصها فيما يلي:

١ً ـ ما هو الفن التشكيلي، وأين تكمن القيمة الفنية الحقيقية.

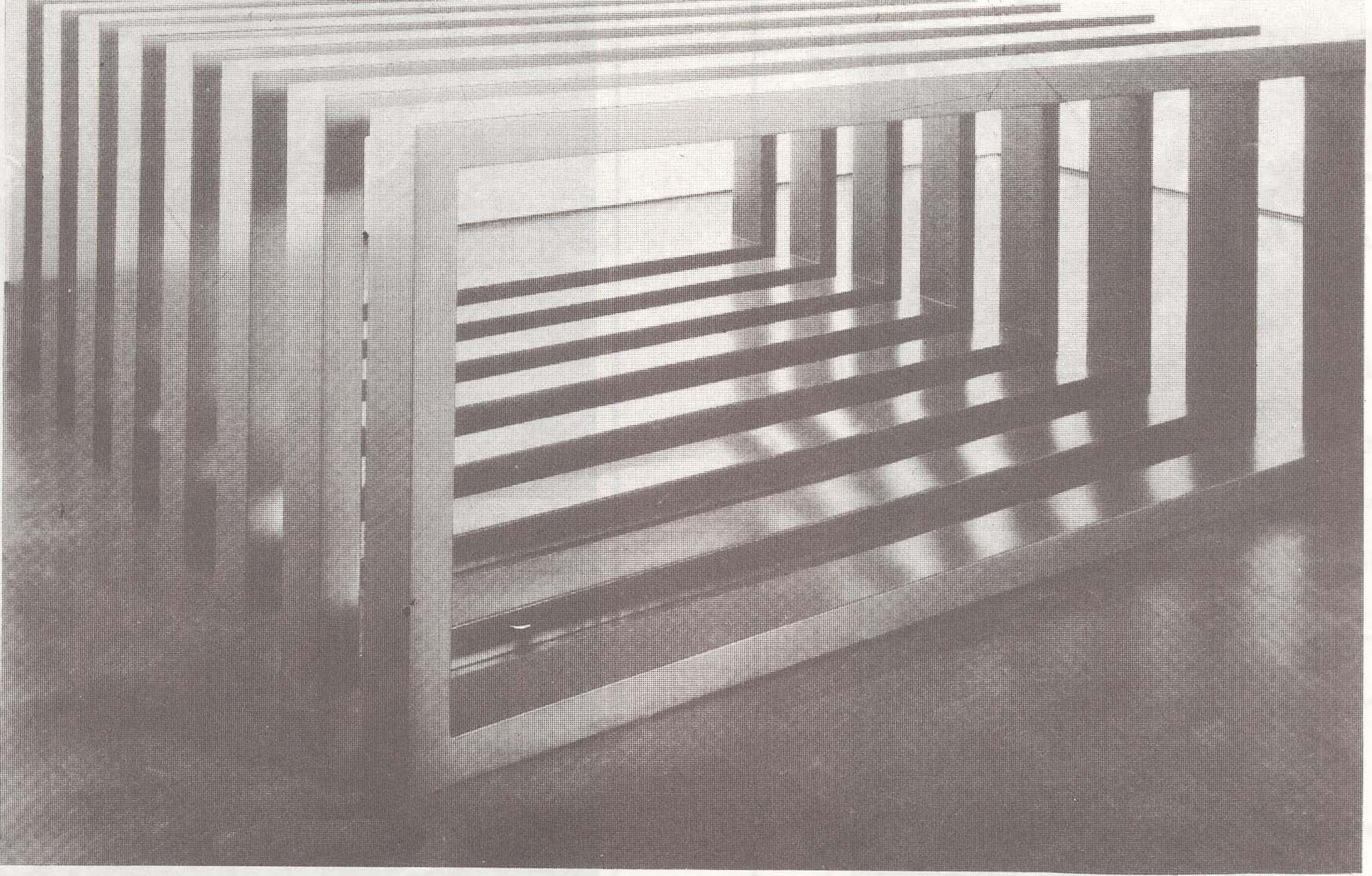
٢ً ـ كيف يكون الفن التشكيلي معبراً عن الإنسان ومرتبطاً بالواقع.

٣ً ـ لمذا وجد الفن... وما هي غاية وجوده.

أولاً: ما هو الفن التشكيلي

لقد تعددت أشكال التعبير الفني، التي عرفها الإنسان، منذ بداية وجوده على سطح الأرض، وعبر التاريخ الطويل الذي مر عليه، والظروف المختلفة التي عاشها، وآراء المفكرين والفلاسفة، وعلماء النفس، والإجتماع والجمال، وآراء الفنانين المعاصرين، الذين أعطوا للكلمة دلالات خاصة جداً.

لهذا يبدو صعباً إعطاء التعريف الشامل لم هو (فن)، الذي

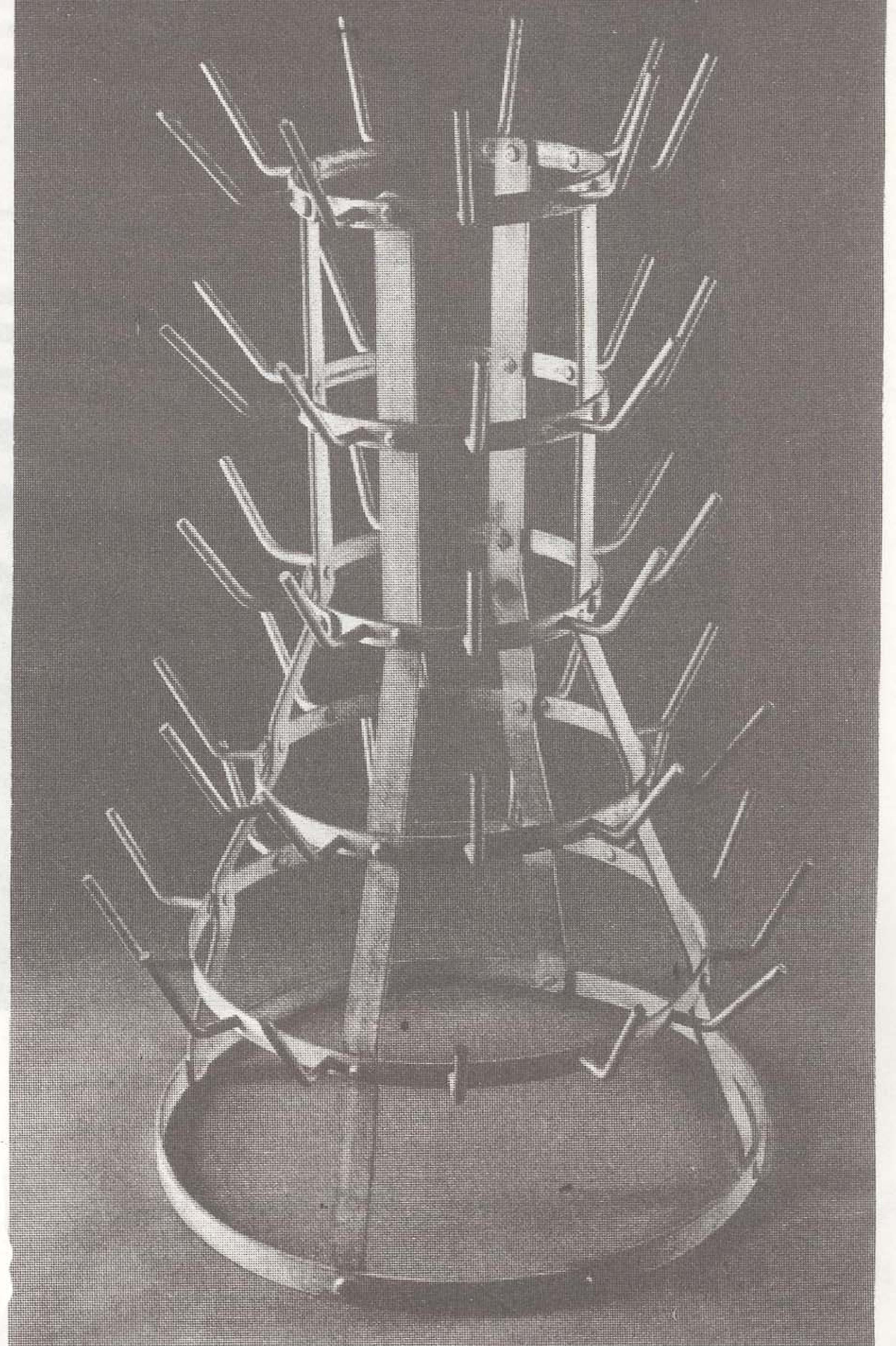


دونالد جود المنيمال

يضم هذه الأشكال المختلفة، والتي جعلت الفن ظاهرة لها القدرة على الحضور المؤثر، والتي يصعب حصرها في جملة واحدة محددة.

ولعل في هذا التعدد فائدة كبيرة، لأننا أمام أشكال جمالية ارتبطت بالإنسان، الذي قدم اللغات المتعددة الأشكال، التي تملك القدرة على الحركة والتجدد لترضي كل طموحات الإنسان والمجتمعات، وبالصياغات التشكيلية التي استخدمت المواد الفنية، وأحالت ما هو جماد إلى فن يجمل الحياة، ويعكس التطلعات، وكانت قادرة على البحث عن قيمة جمالية، في كل مرحلة أو عصر، وتعميم المكتشف، وذلك حتى يصبح العالم قابلاً للعيش، وتضيف إليه كل الطموحات، والأحلام، والأماني، والتعبير عن الأزمات التي تتشابك لتشكل نسيجاً خاصاً، ولهذا فهي تتعامل مع القيم الإجتماعية، ومع العوالم الذاتية، والتي تتباين تبايناً كبيراً، ولكننا نحس رغم التباين، بوجود عناصر مشتركة بينها، وهذا العنصر المشترك الذي يربط الفنون ببعضها، له ميزة الحضور الدائم، وله (كيفية) تجعله مقبولاً لديها، ونسعى إلى امتلاكه، أو وضعه في بيوتنا، لأننا نتفاعل معه، ونحب الطريقة التي قدم بها، **وفي نفس الوقت بوجود [قيم متبدلة]، تخضع للمرحلة والزمن، والبلد، ولهذا نرى أن العمل الفني الجيد، هو الذي يجمع ما هو جميل وثابت، يشدنا إلى ما هو راسخ، وأصيل، وبين ما هو متغير حسب الظروف، والأمكنة، والفن هو الذي يحقق هذه المعادلة، التي تجمع الخالد والثابت مع المتغير في وحدة جدلية.**

وكذلك يفعل الفنان حين يشكل لوحته، فهو يأخذ [مادة ما]، ويسعى إلى تطويعها، وإعطائها شكلاً ما، ويضيف إليها رؤيته، ومواقفه، أو ما هو ذاتي، أو ما هو من الأحلام والرؤى، وبحيث نرى الطبيعة قد تداخلت مع ما هو إنساني، وحوار الذات مع الواقع ليفرض الفنان موقفه الجمالي أو التعبيري، ويمكن أن تكون الإضافة قليلة أو كثيرة، وقد نصل إلى خلق عالم كامل



مارسيل دوشامب

جديد، له مقومات الوجود المستقل والذي نرى الواقع أو التجريد وقد تحاورا ليقدما لنا ما هو ملائم، أو تبادلا التأثير علينا، وبحيث نقول لا وجود لفن لا ينطلق من الواقع، ولا وجود لفن دون إضافة إلى الواقع.

ونستطيع التساؤل هنا، ما هو الفن؟ والتي يمكن تلخيصها:

[الفن نتاج إنساني، يسعى الفنان من خلاله إلى التعبير عن الواقع، والاضافة الجديدة عليه، حتى يكون أكثر جمالاً، أو أكثر تعبيراً، ورصد ما في الواقع، من قيم جمالية متبدلة، مع القيم الانسانية والاجتماعية، والوصول إلى العمل الفني الأصيل المبتكر، الذي يملك القدرة على الوصول إلى الآخرين، ويحدثهم الحوار



روشينبرغ

الفني، ضمن لغة شخصية فنية، لها قدرتها على التجسيد في أعمال فنية، لها قدرتها على البقاء لما تملكه من مقومات، قادرة على الديمومة والخلود].

ثانياً: كيف يكون العمل الفني معبراً عن الانسان؟

لقد عبر الفنانون التشكيليون، عن الإنسان، وذلك التعبير هو الذي أخذ شكلاً مختلفاً حسب الظروف التي مرت على الإنسانية، تارة نراه يقتصر على التعبير عن نفسه، وعن مشاعره الذاتية، وأخرى يتفاعل مع الواقع، وبحيث نرى الرؤية الجدلية في هذا التحاور بين الفنان والمشكلات الذاتية، والتي تعكس الترابط بين العالم الذاتي والخارجي، ولهذا يقولون بأن الفن هو **[لغة فنية ذاتية يقدمها الفنان ليعبر بها عن المواضيع الاجتماعية والسياسية]**، ويصل إلى خلق

[عمل فني] تتحاور فيه الذات المغلقة مع العالم الخارجي الاجتماعي الذي يؤثر على الفنان، والذي نراه في أعماق الذات، أحياناً نرى الذات الفنية المشبعة بالمكان والتراث، وما في هذا المكان من إرث ثقافي، وحضاري، وما هو موروث وأصيل، والفن هو النتيجة التي يتفاعل الذاتي مع الاجتماعي.

وقدمت اللوحات الفنية التي ترتبط بالواقع، وتعود إلى التراث، والعودة إلى التراث هو الذي يجعل الفنان الأصيل يحس بالإرتباط بالعناصر التي ثبتت قيمتها الجمالية، وحين نعود إليها، فالفن الكلاسيكي الأوربي يرى ذلك، إنه أصبح المرجع التي ثبتت قيمته، واستقر في القيم التي يقدمها، ويسهل كشفها والاستفادة منها، في كل مرة من أجل التجديد.

وكذلك نحس بأن الفن هو في التعبير عن موضوع معين، وهذا التعبير اتخذ شكلاً فنياً، وهذا الشكل أو التنظيم للعناصر الشكلية لها قدرتها على تقديم مضمون معين، ولا يمكن قبول التعبير عن الموضوع إلا من خلال الشكل، وفي هذا تجسيد للرؤية الفنية وربطها بالمكان والذي يعطي الفنان الحوار مع ما في المكان من عناصر فيزيائية وما فيه من عناصر يستفيد منها، ويقدمها، يتفاعل الفنان مع المكان الذي يصبح بالنسبة له الذاكرة التي يعود إليها، وهكذا يختلف الفن الفرنسي عن الانكليزي، وعن الاسباني، وعن الايطالي لأن كل فنان أخذ من تراثه، وتدرب عليه، وتعلم على ما فيه من معالم، وهكذا نصل إلى العمل الفني الذي هو ثمرة عملية جدلية مستمرة بين [المكان] و [الواقع] والتراث الانساني للفن التشكيلي، الذي نتعلم منه، ونعطيه، وهكذا تتولد الاتجاهات الفنية من خلال هذه العملية التي نراها متواصلة ولها شكلها المولد الجديد، ولها قوميتها، وحوارها مع ما هو إنساني.

ويتحدث الفنانون المعاصرون، عن لغة موحدة، للفن التشكيلي هي في حس تنظيم الأشكال للتعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية، وتوافق التعبير مع الفكرة، وجهد انساني من أجل حسن تنفيذ الفكرة والتعبير عنها، بالصيغة الملائمة، وهكذا تتجلى القيمة الفنية في هذه العملية التي نحس بأنها تبدأ ولا تنتهي أبداً، والتي تقدم لنا دوماً القيمة الفنية مع الواقع، وما فيه من أشكال، وما سعى الفنان حتى يحقق هدفه، وهو التعبير عما يريد، باللغة التي يريد، لكن هذه اللغة مرتبطة بواقع معين لا يمكن تجاهله، ومشروطة بشروط القبول لدى الآخرين، أو اقناعهم بجدوى العمل، وتعبيره عنهم وإلا وقع في مشكلة (الغربة) وعدم التوافق، ودخل في مجال التجديد من أجل التجديد، والوصول إلى الطريق المسدود، الذي يحتاج إلى مراجعة حتى يستقيم المعبر عنه مع ما يريد الفنان، ومع القبول المقنع بالعملية الفنية، وما فيها من قيم جمالية، وانسانية مختلفة.

وهكذا كان الفن دوماً، على صلة بالانسان معبراً عنه، وفي نفس الوقت يحمل الآخرين معه، ويعبر عنهم، ويتفاعل مع تراثهم وما يريدون، ويعكس الهموم، ويقدم المشكلات التي يتصدى لها، بصيغة مجددة هي التي تعطي عمله بعض الغرابة، لكنه لا يلبث أن يميل إلى [الحلول] التي تتطلب منه المراجعة والتبديل حتى يستقر على شخصية محددة، لها قدرتها على إعطاء المرحلة وما فيها وتحقيق الخلود في نفس الوقت.

الفن هو في الخلق المتجدد، الذي يعيد الصياغة، لكل ما في المجتمع، والحوار المستمر مع القضايا، من خلال صيغة اختارها الفنان لتحمل القضية وتعبر عن الانسان، وتتواصل مع القيم الجمالية والفنية المتغيرة مع الزمن، ومع الواقع وتحولاته.

ثالثاً: لماذا وجد الفن، وما هي غاية وجوده؟

إن للفن عدة مهام يقوم بها، وهذه المهام هي التي تحدد غاية وجوده، تارة يتحدثون المتعة التي يقدمها الفن للناس، ولهذا قيل عنه:

- [الفن كل ما نصنعه لإمتاع حواسنا]، ولكن هناك اختلاف كبير بين المتعة الحسية الجمالية التي تؤدي دوراً معيناً، وهو جمال ما نرى، وحس تناسق الشكل في العمل الفني، لكننا قد نبحث عما هو أبعد من المتعة الحسية، وما هو أكثر دواماً منها، كأن نتعلق بقضية معينة ونريد من الفنان التعبير

عنها، كالبطولة، أو الحب، وسائر العواطف الإنسانية التي لها أهمية كبيرة، وكذلك التعبير عن العواطف والإنفعالات، التي تزيد العمل الفني، وتعطية الدلالات الأبعد من المتعة الحسية المباشرة، لهذا يضيف النقاد إلى المتعة الحسية، [العاطفة] التي تعطي العمل جمالاً جديداً، وقد تتعارض هذه العاطفة مع الجماليات الحسية، لهذا يحاول الفنان أن يحور الأشكال، ويبدل ما يرى حتى يحقق هدفه، ويتواصل مع [العواطف]، التي تكون دائماً مصدر وحي للفنانين، ومصدراً لتطوير الأشكال، وتبديل المواضيع.

وقد نصل إلى المتعة العقلية، التي تفترض من الفن أن يكون نظاماً، وأن يسعى من خلال النظام إلى البحث عن القيم الفنية، التي لا تجمل الأشياء، ولا نجعلها مرتبطة بالعاطفة، بل تسعى إلى تجسيد نظام جديد فيه التوافق مع (المضمون) الذي يقول إن الفن له وجوده المستقبل، وله عناصره التي تستقي من غيرها لكنها توجد [لوحة] هي في حد ذاتها الوجود المبتكر الذي يتوازى مع (الواقع) و (الذات)، والفنان يسعى إلى خلق جديد قادر على فرض نفسه على الآخرين، والتأثير عليهم، والقيمة الفنية هي النتيجة التي نحصل عليها من عملية التعبير عن المضمون، وبشكل خاص يحور الأشياء ويقدم (الرموز)، ويتفاعل مع الواقع، لكنه يستقل حين يعبر عن الواقع بما يقدمه من عناصر أعاد الفنان خلقها في لحظة الإبداع، وكانت جديدة كلياً، وذلك لأن الفنان يستعمل العناصر والأشكال والألوان، لكنه يملك الحرية ليعطيها ما يريد من المعاني، ومن الدلالات التي لا توجد إلا في هذا العمل، وهكذا يستقل بكيان ذاتي، ويملك القدرة على التعبير الذي لا يجارى لأنه [فن]، وبالتالي نحس بأننا العملية الابداعية التي تجدد وتخلق من أجل الوصول إلى [عمل فني] فيه الغنى، والقدرة على التجدد، مع كل عصر، رغم أنه ينتمي إلى عصر محدد، وفيه (الأشياء)، التي أُعيد توظيفها لمعان جديدة، لكنها ليست بعيدة عنها، وليست غريبة عما نألفه من أمور الحياة، وقضايا الإنسان.

وهنا نتساءل لماذا وجد الفن، أليس خلق عالم جديد، فيه يحقق للإنسان والفنان، إعادة تنظيم الواقع، وجعله أكثر كمالاً، وجدية، وأكثر تنظيماً، لما هو موجود في الواقع، أي واقع؟



ماغريت رينيه

ـ لماذا وجد الفن؟

سؤال قديم جداً، لكننا نستطيع أن نقول بأنه هو إعادة تنظيم ما هو موجود، وجعله أكثر توازناً، ونحقق فيه ما لم نكن نأمل تحقيقه، وهذا الفن يملك القدرة على البقاء، لأنه مترابط معنا، ومعبر عنا، ويضيف إلى معارفنا معرفة جديدة لم نكن نعرفها، ويضيف إلى خبراتنا خبرة جديدة، دون الوقوف عند شكل ما، ولا الوصول إلى هدف واضح بعينه، بل هو في هذا يحقق إنسانية الانسان، ورغبته، في الاكتشاف، وقهر الموت، والبقاء، للمستقبل، وفيه من المتع الفنية، والجمالية، أو العاطفية أو العقلانية، ما يجعلنا نحب أن نبقى نتطلع فيه لنكتشف، ويبقى بعدنا ليكتشف فيه الآخرون، والأحفاد ما هو جديد؟

ولهذا لا يمكننا أن نقبل من الفن العربي المعاصر إلا هذا، ولا يمكن أن يكون هذا الفن إلا في الابداع، وليس في تقليد أي نموذج مهما كان سائداً.

التُراثُ وَالمعَاصر

و الفن التشكيلي

أنطون المقدسي

الفن التشكيلي يكتب تاريخه؟

طلبوا مني أن أفتتح في صالة أتاسي ندوة [التراثي والمعاصر] فقلت، وأنا أوجه كلامي ضمناً إلى [فاتح المدرس] صاحب فكرة الندوة والجالس عن يميني: إذا كان الفن التشكيلي العربي قد حقق من التقدم مالم يحققه أي فن آخر من فنون الأدب والشعر والموسيقى، إذ انتقل بفضل بعض من أعلامه، وفي فترة زمنية قد لاتتجاوز النصف قرن من المستوى المحلي والإقليمي إلى المستوى العالمي، فلأنه طليق لايقيده أي تراث ولا يشعر بأية عقدة نقص أمام نماذج من الماضي قد تسحقه]، وتتجلى لاتراثيته في الأداة التعبيرية التي يستخدم، فاللون والخط والشكل والمواد التي تدخل في تركيب اللوحة حيادية أو هي لغة عالمية بوسعك، بوسع أي انسان التصرف بها كيفما شاء، في حين أن المفردة العربية المثقلة بدلالات بعضها يرقى إلى الجاهلية، تفرض عليك ذاتها، فلا يمكنك التصرف بها، إلا ضمن حدود، والنغم الشرقي هو بعد من أبعاد (شخصيتنا العربية) لايمكنك تطويره إلا من الداخل، وشريطة أن تتقيد بمستلزماته، شأنه في ذلك شأن الكلمة، لابل إنه قد يقف، وغالباً مايقف، حاجزاً بينك وبين روائع الموسيقى العالمية، فلا تستطيع معايشتها وتذوقها حقاً إلا بعد جهد طويل قد يمتد سنوات.

كنت أعرف مسبقاً أن كلامي هذا سيثير دهشة الحاضرين، وهم نخبة من المثقفين، لي بينهم أصدقاء كثر - وقد يغضب بعضهم، فلا يرون فيه، أكثر من مفارقة، ربما سقتها، لأثير انتباههم إلى كلامي واهتمامهم به.

فأضفت: بقي الشعر العربي جاهلياً حتى أواسط هذا القرن، حين ظهرت عام ١٩٥٧ مجلة (شعر) التي نطقت لأول مرة عندنا بلغة الحداثة الشعرية، وكان ظهورها حدثاً تاريخياً، مغامرة، قفزة نحو المستقبل، مايزال الشباب الذين تجمعوا حولها وشكلت أجيالهم المتعاقبة امتداداً لها، عاجزين عن اللحاق بالمؤسسين، هذا العجز رأى فيه أنصار الشعر العمودي بداية تلاشي شعر الحداثة، والواقع أن الصراع الصامت مرةً والمعلن مرة حول الشعر، لن يحسم إلا عندما تستكمل الجماعة العربية، شروط تحديث ذاتها، لغة وسلوكاً، بياناً ورؤية للعالم، وهذا يفترض حواراً - صراعاً مع التراث هو الذي نعيشه اليوم، في حين أن الفن التشكيلي، ولأن لاتراث له، وضع ذاته في قلب الحداثة التشكيلية يوم أراد ذلك، فبين بدايات المرحوم محمود جلال الكلاسيكي جداً ولوحة (العامل) لأدهم اسماعيل، التي قدمت للجمهور في معرض دمشق خريف (١٩٥٢)، مسافة زمنية في حدود الربع قرن، لابل إن الفن التشكيلي تمكن في غضون نصف قرن، وأقل من تكوين مشاهديه، ومقتنيه، وتجاره بشكل مقبول، وهذا يعني أن الذوق العربي الذي انطلق هنا من الصفر بدأ حقاً بتكوين ذاته، في حين أن شعر الحداثة، لم يشق طريقه إلى الناس، وضمن حدود ضيقة إلا مع أسماء من مستوى أدونيس، محمود درويش، أنسي الحاج، وغيرهم مع أن الشعر تراث عربي أصيل، كان ومايزال يكوننا نحن العرب، أما الموسيقى العالمية، فما تزال حتى اليوم وبعد مرور أكثر من نصف قرن على انتشارها عندنا، تفتقر إلى سامعين مواظبين.

ويأتي رد فعل [فاتح] بعد نهاية مداخلتي الافتتاحية الطويلة نسبياً، إذ يقول: تراثي هو أرضي، شعبي، تاريخي، أهلي،

بلادي . . . . . وشيء آخر، قلت، هو الأداة التعبيرية التي تنقل كل هذا إلى مستوى البيان التشكيلي . . . . .

- تراثي معي، يضيف فاتح، منه أستوحي صوري، ألواني، رؤياي، شخوصي أفكاري، يشتد حضوره معي فيستثيرني ويدفعني إلى نقله على الورق، لوحات تعبر عن حقيقتي التي هي حقيقتنا نحن أبناء هذه البلاد الجميلة.

قلت: ومن ينكر أنك حلبي، سوري، ألوانك الصحراوية شاهد على انتمائك إلى الشمال، أحببت أرضه فهي رفيقتك، وأنت تطوف القطر باحثاً عن ذاتك، وعن ذاتنا التي نتعرف إليها في وجوه شخوصك ومواقفهم وفي مواجهتهم لمصائرهم، فأنت لاجيء مع اللاجئين، مصلوب مع الفلسطينين. عشت بيروت لكأنها تحترق في قلبك، ولكأن يسوع المسيح الذي يظهر في العديد من لوحاتك، هو العربي السوري في صراعه مع المصير، يتجاوز (الكلاب) ليرقى إلى المستوى (الله محبة). [إشارة إلى لوحتين لـ فاتح المدرس].

وأشاهد بعد الندوة بأسبوع وأكثر معرضاً لفاتح في صالة دمشق ضم حوالي ثلاثين لوحة تتغنى بالأرض السورية، لسهولها عذوبة الربيع، لسهوبها حرارة الصيف ومواسم الخير؛ ووديانها احتفال بالأخضر والخضار وجبالها العارية تستدعي زرقة السماء، لوحات هي خلاصة لجمال الطبيعة السورية. وأنادي فاتحاً فأقول: عالمك هذا، حضوره معك ومعنا، رسخته في أرضنا ثم نشرته في العالم. وبهذا جعلته يتجاوز حدود الزمان والمكان، أفهو من الماضي أم من الآتي؟ . .

قال: مكوناته من الماضي،

قلت: وأفقه أليس مستقبلياً؟ ففي كل تحفة فنية كما في كل إنسان، وفي كل موجود حي يتحدث إلينا، يتقاطع الزمان والمكان ويلتقي المستقبل مع الماضي في الحاضر، فأوقات الزمان الثلاثة، كما أعيشها الآن في تجربتي العفوية والمباشرة حاضرة معي، [الماضي هو حضور الماضي، والحاضر هو حضور الحاضر، والمستقبل حضور المستقبل، كما يقول القديس أغسطين] [الفصل الحادي عشر من كتاب الاعترافات]، فقل لي: [أهو الانسان حاضره أم مستقبله]؟ أفيعرف بما كان عليه أم بما يتطلع إليه؟، إن الذين يتغنون مثلنا، نحن عرب هذا الزمان بتراثهم بمناسبة وبلا مناسبة، فلاعتقادهم اللاشعوري بأن أفق مستقبلهم مسدود.

إن اللوحة مكوناتها وشيء آخر، هو اللوحة ذاتها التي تجعل من المكونات وجوداً يتجاوز هذه المكونات، اللوحة هدف الفنان كما سيقول (غياث أخرس) في الندوة ذاتها:

- وهدف اللوحة ذاتها ماهو؟

- الجمال الانساني؟

- واللوحات الكثيرة والمتكاثرة، يكرسونها للتراث: هذه يسطرون عليها بالخط العربي الجميل الآيات الكريمة، أو كلماً مأثوراً، وتلك جعلت لإحياء حدث تاريخي هام، [مثلاً حطين وقائدها صلاح الدين، اليرموك وقائدها خالد بن الوليد، زمرة ثالثة للفدائي الفلسطيني، رابعة للاجيء، خامسة للفلاح السوري، سادسة للبدوي والبادية -].

قلت: أوتظن أن الذين رسموا المتنبي سلكوا الطريق الطويلة التي سلكها العقاد عندماوضع كتابه المعروف (ابن الرومي من شعره)؟

أهو الفنان التشكيلي عالم مؤرخ، يعيد بعث حطين واليرموك وغيرها من أيام العرب المشهورة؟ . . . لاياسيدي، فاللوحات هذه، وغيرها، هي بمثابة تحدي لنا اليوم أن نخوض في عصر الصاروخ والطائرة النفاثة معارك يكون لها من التأثير في أحداث التاريخ ما كان لمعارك أجدادنا تلك في أيامهم. والحق أن قيمة هذه اللوحات وغيرها كالتي تقدم لنا الفلاح والعامل والحرفي وغيرهم من نماذج فاعلة في وطننا في الماضي القريب . . متناسبة مع الوظيفة التي تؤديها في الراهن، وظيفة قد تكون تحريضية أو تذكيرية أو إنسانية . . . فإذا ضعفت وظيفياً وفنياً صارت فولكلوراً وربما عملاً عابثاً.

إن وجودك ياسيدي، ووجودي ووجودنا هو حضورنا في تاريخ الغد وليس لجوؤنا إلى الماضي مذعورين من الحاضر.

قال: وما الماضي، ما التراث الذي قلت أنه من مكونات شخصيتنا؟

قلت: علينا أن نميز بين العالم والفنان، فقد يحاول المؤرخ المتخصص أو محقق التراث، محاولة بعث الماضي في فترة زمنية مجددة، هو كما هو، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، وبهذا يزيد من معرفتنا لذاتنا كما أنه يوسع مجال المعرفة، أما الفنان فهو الشاعر يطارد الجمال، ويقتنصه أنى وأين وجده، كما يقول أفلاطون عن سقراط في حوار المأدبة.

ومرة أخرى أقول: التراث واللاتراث، ابحث عنهما في الأداة التعبيرية، فاللون قد يستخدم ظاهرة من الماضي، ولكن



فاتح المدرس

ليجعل منها وسيلة لشيء آخر. وأزور بعد الندوة بأيام معرضاً لـ[عز الدين شموط] في صالة دمشق، ضم حوالي (٢٥) خمس وعشرين لوحة يبدو أن مثيلاتها تلقى رواجاً كبيراً في فرنسا والغرب، ويقدم الفنان معرضه على أنه إعادة تكوين (باب توما) و (جوزة الحدبة) و (باب السلام) وغيرها من حارات دمشق القديمة) حيث النور الذي يشق طريقه عبر الأزقة الضيقة يدمجك في تفاصيل الحياة الدمشقية، عند بداية القرن وقبله؛ ثم يولجك إلى حميمية البيت الشامي، حيث تقنية الفنان العالية الاتقان تكاد تشعرك بملمس المطرزات الشامية المتناهية دقة، وبنقوش السجاد العجمي دسمة الملمس. وقد ينقلك إلى صحن الدار فيطلب لك أن تسترخي بجانب البحيرة في ظل أشجار النارنج والليمون والبرتقال، وها أنت في سوق البزورية، البذورات والتوابل، تتسرب من أنفك إلى كيانك، فشهيتك مفتوحة تنتظر وجبة الغذاء.

قلت: لو نقلت هذه الصورة إلى المنتدين لصاحوا بصوت واحد: أليس هذا الذي عنيناه بكلمة تراث، تؤديه لغة اللون والخط والشكل آلتي تزعم أنها حيادية؟ وما الذي يشد الغربي إلى لوحات كهذه؟ أليس أنها تنقله إلى عالم له ألوانه، انسانه، جماله، فرادته . . . فهو غير عالمهم؟ . . .

غيره وإياه، قلت.

وقد يضيفون: لقد صار الإغتراب حاجة ملحة لدى الغربي تريحه لدقائق أو ساعات من ثقل، وثقالة حياة مع الآلة المؤتمتة، ومستلزماتها، تجتث في كيانه ينابيع الانفعال وتحرمه بهذا من نكهة الحياة ومذاقها الحلو المر.

قلت: ونحن أيضاً نشعر بأن حساسيتنا بدأت تتبلد، فحرارة الصيف الحارقة، في البنايات الأسمنتية الشاهقة العلو، ترافقها برودة في القلب قاتلة على المدى البعيد، إذاً نحن بحاجة إلى ما يشبه الحج الى دمشق القديمة (العمارة) مثلاً، نضيع في أزقتها الضيقة مستسلمين إلى رطوبتها المنعشة، منذ بداياتها خلف جامع أمية إلى نهايتها عند باب توما.

وأضيف لنتجاوز تعارضاً، صار أليفاً عندنا، بين قديم في طريقه إلى التلاشي، وحديث مرهق هو مصيرنا، ونتساءل: من أين تستمد لوحات (عز الدين شموط) ومثيلاتها الكثيرة والمتكاثرة في الوطن العربي جمالها ومعناها، من ذاتها أم من المدينة القديمة؟ من ذكر الماضي أم من ذكر الجمال؟

قال: أهو الجمال بذاته، الجمال المطلق الذي تشير إليه عبارتك الأخيرة؟

قلت: ربما، لا أدري، الذي أعرف هو أن الجمال، وإن كان متعدداً، بتعدد الحضارات والجماعات والافراد، واحد، ولو لم يكن واحداً، لما تمكنا من تذوق جماليات الشعوب الأخرى، والتفاعل معها. والانساني كذلك، إنه بعدد البشر المتواجدين اليوم، الذين وجدوا والذين سيوجدون على وجه الأرض؛ ومع ذلك فالإنسان واحد.

مع أفلاطون في البحث عن الصورة:

لما أخذ المتندون والحاضرون يتبارون كل بتقديم أمثلته على حضور التراث معنا وفي عالمنا، قلت لواحد من زملائنا المتندين بدالي الأكثر غيرة في الدفاع عن التراث: ياليت أنك تدلني على العناصر التراثية في لوحـات (غياث أخـرس) المحيطة بنا ـ موقع كل منها ودوره ـ، ولم يكن من الصعب عليه أن يشير إلى



فاتح المدرس - الفهد والقناع والثور

زخارف لوحة بمحاذاتنا ونقوشها وحناياها، مثيلاتها كثيرة على أعمدة المساجد، ناسياً أو متناسياً أن اللوحة الفنية عالم انساني مصغر متكامل البناء، يستمد كل شيء من أشيائه قيمته ومعناه من الكل الذي هو اللوحة.

قلت: بوسعي، بوسع أي انسان رد أشياء لوحة - أية لوحة - إلى العالم الخارجي الذي استمدت منه، فالفنان كالشاعر والأديب لايبدع من العدم، بل هو ابن بيئة منها يأخذ ولها يقدم، والواقع أن (غياث أخرس) هو و (حسين ماضي) آخر من يستشهد بهما، عند الكلام عن تأثر فنان بمحيطه وتراثه، إذ إن ذاكرة كلٍ منهما، عندما يفرغ أحدهما من وضع لوحته، تكون قد امتصت ما راكمته من صور وأحاسيس، ماضياً وحاضراً، ولا شته في العمل الفني، كما يلاشي المسافر الطريق عندما يصل تدمر مثلاً أو بعلبك، بعكس (عز الدين شموط) وبقية الفنانين المنتمين إلى الواقعية، كما يقولون. والفن مدارس ومذاهب، لكل منها قيمته وجماليته، وباختصار فإن التفاصيل وسائل، الاستغراق في البحث عنها، والاقتصار عليها يلاشي اللوحة ذاتها التي هي مجموعة أشياء، كما سبق وقلت، وشيء آخر هو اللوحة ذاتها، كما سيقول (غياث أخرس) ذاته عندما يطلب منه أن يبدي رأيه.

كنت أود أن أسمع رأي (فاتح) في هذه النقطة بالذات، فغياث جعل من معرضه في صالة أتاسي تحية له، ويبدو أن (فاتحاً) هو الذي وضع المعرض تحت شعار (حوار التراث).

ثمة كلمة تقديمية لفاتح ثبتت على أحد أعمدة الغاليري، تبدأ بعبارة [التراثي والمعاصر. فكر قومي جغرافي .....] كنت قد قرأتها في بداية تقديم (غياث أخرس) ذاته لمعرضه في بيروت عام (١٩٩١)، والذي استوقفني قليلاً، هو أن كلاً من

فاتح المدرس



فاتح المدرس

(فاتح) و (وغياث) أورد العبارة إياها، في مطلع كلامه، ثم أتبعها بكلام آخر لا علاقة له بها: لابل إن كلام (فاتح) في تقديمه لمعرض (غياث) الذي وزع علينا، يناقض العبارة - إياها - وقد ينقضها، فلوحات (غياث)، / كما يرى (فاتح) وبحق، فسحة مجردة/ بيضاء هي حصيلة اختزال وتقنين تطهيريين، ويبدو لي أن كلام (فاتح) يرتد إلى أسئلة ثلاثة، انطلاقاً منها علينا أن نقرأ لوحات (غياث) ونفهمها، الأول، كيف أمكن تحويل الفسحة المجردة أو البيضاء إلى موضوع؟

الثاني، بأي سحر جعل الفنان عالمه الساكن يتحرك؟

الثالث، والأخطر شأناً هو جعل الشكل يستحيل عاطفة؟

قلت: هذا كلام غني بالإيحاءات، يضعك وجهاً لوجه أمام لغز الفن وفتنته، ولغياث أخرس كلام قريب من هذا في تقديمه لمعرضه عام (١٩٩١) في (بيروت) عندما يشبه القطع البنائي الثنائي للوحاته بانسان يتعبد في صحراء عارية، ساعة الظهيرة تحت شمس حارقة، ظله تحت قدميه فثمة لقاء بين المرئي واللامرئي، بين الحسي والمجرد، بين الزمان والفضاء المطلق . . . في عالم صار نوراً على نور، مشاهده يفترض في حسه أنه صار شفافية كاملة - ذاكرة خالصة، عالمها حاضر كله، كما سبق وقلت.

هذا التطهير التجريدي، على حد تعبير فاتح، تجده لدى (حسين ماضي) في لوحات تجاوزت الثلاثين عرضتها صالة أتاسي مباشرة بعد معرض (غياث أخرس)، إلا أن شفافية (غياث) صارت هنا، بالوسائل ذاتها، وبتقنية يبلغ اتقانها حد الاعجاز، حضوراً قاهراً يفرض ذاته عليك، وكأنه يطلب منك أن تتقمص خطوطه المتعرجة المتداخلة، بأشكال وتنويعات لا محدودة، كي تقارب ألغازه، فإما أن تستجيب وتواصل

الرحلة معه أو أن يرميك جانباً، فأنت عنده هامشي، رحلة شاقة، إذ كلما ظننت أنك وضعت يدك على الخط الهادي، أفلت منك، زاد من لغزيته طالباً منك المزيد من الاستغراق فيه.

وأعترف بأن (جوزيف طراب) ناقد فني لبناني متميز - هو الذي أسعفني في مواصلة رحلتي التي لم تكتمل أبداً إلى عالم (حسين ماضي) في تقديمه لمعرض صالة أتاسي، وفي تقديم آخر، أكثر تفصيلاً، لمعرض استعادي نظمته غرفة التجارة والصناعة، في بيروت (تشرين أول ١٩٧٥)، سايرت فيه تطور ماضي طوال خمسة عشر عاماً (١٩٦٤ - ١٩٧٥).

تلك بديهية قولك أن التطور هنا هو انتقال من المشخص إلى المجرد. فهذا شأن عملية التعبير، بها تقتطع من الشيء ما تعتقد أنه حقيقته، جوهره، وتعيد تأليفه انطلاقاً من هنا، فالوجود الفني والشعري غير الواقع وإياه، والتجريد بالمعنى الدقيق للكلمة، هو عزل الشكل عن المضمون، فما بالك إذا كان الشكل قد لاشى المضمون، أزاحه نهائياً، وصار هو المضمون أو الواقع؟ إن الشكل الخالص هو الذي يبحث عنه (حسين ماضي) منذ بدايته الأولى، كما نلاحظ في دليل (١٩٧٥) المذكور، فالعصفور الذي بدأ به تمريناته الأولى، عزله أولاً عن بيئته الطبيعية، ومن ثم عن كل ما يجعل منه كائناً حياً، كي يكون شكلاً خالصاً، والشكل هذا يفكك في مرحلة ثالثة أعضاءه، (المنقار، العنق، الجناح، الساق.....) الواحد عن الآخر، فالعصفور مجموعة علامات لا تحيل كل منها إلا إلى ذاتها، والعضو خط بلاستيكي يمكن أن يربط بأي عضو - شكل آخر، بحيث تحني المنقار فيحاذي الفرج، ثم تعيد تركيب العصفور انطلاقاً من النواة الأولى هذه، على الورق أو في مجسم من الحديد عرضته صالة أتاسي.

ونرى في دليل (١٩٧٥) من هذه الأشكال أنواعاً مقتطعة، كل شكل من شيء ما أو حيوان ما، أعداداً تذهلك بغناها، وتنوعها، جلها يرقى إلى أواسط الستينات، فتتساءل: أهي دراسات للوحات عديدة أم ماد.

ويلتفت الفنان، في أواسط السبعينات إلى الخط العربي فيجعل منه، هو أيضاً، تنويعات، ومن التنويعات لوحات، تدل هي وغيرها إن دلت، على أن الفنان سيطر على عالمه، فهو يتلاعب به، تلاعب العازف، بأوتاره، وبانفعالاتك، واحدة من هذه اللوحات تتألف من أسماء الله الحسنى، يرى فيها (جوزيف طراب) مايشبه حلقة الذكر. فن موضوعي، يقول (جوزيف طراب) تحرر من تبعيات الذاتية الفردية، والجماعية، فبوسعه الانفصال عن الزمان والمكان، بوسعه تجاوز التعارض - التكامل، شرق - غرب ليصبر فناً عالمياً، وأحياناً كوسموبو ليتياً وإنسانياً، فيه الوجود في المطلق ينبت من العدم ليعود إليه، كما يلاحظ (سمير صابغ) في الكاتالوج إياه.

عالم أفلاطوني أكاد أقول، حيث الشكل الخالص أو الصورة الذهنية في لغة أفلاطون، ليست (مثالاً) كما ترجمت خطأً (أيذوس) الاغريقية، بل هي الوجود المعقول، له ملء المعقولية من حيث أنه معنىً خالص. أما المحسوس فوجود منقوص، مشوش يميل نحو العدم.

كلاً يطرح الانسان ذاته وكلاً يتوارى:

كثيرة هي الموجودات التي يمارس (حسين ماضي) على أجسادها موهبته التشريحية، وعبقريته التجريدية، بينها الطير والحيوان، الشيء والانسان... وفي نقطة المحور منها (جسد المرأة)، حتى لتبدو دراسة الأجساد الأخرى، وكأنها تمهيد لجسد، غناه بالإيحاءات والدلالات يجعل من العسير عليك أن تحوله إلى موضوع، أي أن تكون حقاً محايداً عند الكلام عنه. وتدلنا اللوحات الاثني عشرة، و أكثر التي عرضها في صالة أتاسي، على الطريق التي يسلكها الفنان إلى تفكيك الجسد المفضل والمدلل، وبعثرته في أشكال لا تدري ماالغرض منها، والجسد هنا جملة أوضاع، فمرة يراه الفنان من الوجه، وأخرى من الظهر، مرة برأس وغيرها بلا رأس، أو جانبياً من الجهة اليمنى فتتقلص اليسرى، أو العكس، تارة يطويه على ذاته وطوراً ينشره، وفي لوحات دليل (١٩٧٩) جسد متشنج وآخر مسترخٍ، هنا جالس على كراسي، وهناك واقف... جسد كاريكاتوري وآخر جُعِل للتشريح... وأوضاع أخرى كثيرة يعسر حصرها وتصنيفها. إلا أن الفنان يشدد كل مرة على العضو أو الأعضاء التي يعنيه أمرها، فالثدي مواجهةً، هلال في قلبه نجمة، وجانبياً ثلاثة خطوط متداخلة شبه منحنية، تساير شكل الخصر؛ الفرج، قوسان يتقاربان لهيكل شبه دائري، والدبر قوسان مستطيلان يؤطران الإلية، ويمتدان في ثلاثة خطوط مستقيمة ترسم شكل الفخذ من الخلف ومن الأمام. ويتوالى على هذه الطريقة تفكيك الساق والرأس والبطن والظهر، وماشئت من أجزاء الجسد وأعضائه. فثمة خطوط متعرجة، أقواس غير مستقيمة، زوايا حادة وغيرها منفرجة، انحناءات من كل الانواع في ترف من الأشكال، يعجز الخيال عن تصوره واللغة عن مقاربته.

فاتح المدرّس

قلت: وأنا أزور المعرض للمرة الثالثة: ماالغرض من هذه العمليات التشريحية؟ أهو الاعداد للوحات مقبلة؟ أم ليدلل على قدرة فنية، تدهشك من النظرة الأولى، حتى ولوكنت مثلي غريباً عن دنيا الفنون التشكيلية؟. ولكن التقنية وسيلة لا غاية؛ أم ليبرز معرفته بأسرار جسد، التفكيك يفرغه من سريته وسحره؟، ولكن هذه هي وظيفة البيولوجي، أم ليقول لنا: ذلكم هو الجسد موضوع أحلامكم! إلا أن في فنية الشكل لدليل على أن الفنان خبير ذواقة، بكل عضو من أعضاء الجسد الأنثوي ـ وربما الجسد بما هو كذلك، ـ يعيش فتنتة ونكهته الحسية.

ـ نظرة ساخرة على العموم، وقد تقول أهو الفنان يتعمد الكاريكاتور؟.

ولكن قد تكون السخرية أحياناً في موقع القمة من روائع الجمال، ومن ثم فإن الفنان يعرف أن أشياء الطبيعة وموجوداتها، وإن كانت كل منها أشكال في شكل، فالشكل قيمته بذاته وبشيء آخر هو الحياة التي تجعل منه شكلاً حياً؛ فديناميكيته وجوده؛ فمن أين يستمد الفن الموضوعي ديناميكيته؟ وصورة أفلاطون الذهنية، ماالذي يشدنا إليها.

إن في معرض صالة أتاسي محوراً ثانياً، قد يكون في نظر الذي انتقى لوحات المعرض، بعدُأهم وأصح تعبيراً عن فن (حسين ماضي) في اللوحات المكرسة لجسد المرأة، والأجساد الأخرى، وإن كان الاثنان يتكاملان؛ أقصد من جهة، لوحات تبدو لك للوهلة الأولى كأنها زخرفية، ومع ذلك فهي تستأثر باهتمامك من النظرة الأولى، فتقف مدهوشاً أمام أشكال وألوان فيها من التنوع والتداخل مايجعل من كل وحدة من وحداتها تحفة فنية، تفلت منك دقيقة تحاول تحديد موقعها من اللوحة أو علاقتها بما حولها؛ فثمة أنصاف دوائر وأقواس متعددة الانحناءات، خطوط متعرجة، وملتوية بشكل سهام أو حراب أو قد تكون مناقير طيور كاسرة، تجمع بين الأسود والأصفر، الأبيض والأحمر وألوان أخرى من الصعب تحديدها، تضمها إلى بعضها البعض الآخر صدفة هي أشبه شيء بالصدفة التي تحدد المصائر، فتجعل الانسجام ينبثق من اللانسجام، وتحقق التكامل حيث اللاتكامل، قد تجد بينها أشكالاً تخمن مصدرها وهويتها، : هذه انحناءة رأس العصفور واستطالته الى أعلى وانتفاخه، ذاك جزء امرأة، وهذا حرف على الأرجح أو أحرف عربية، ولكن ما الكل؟ ماهوية هذا الكل؟ أهو كل فعلاً؟ اللوحة شخصيتها؟.

أقصد من جهة مجسمات صنعت من الحديد، عالية الدلالة على فن صاحبها وإن كان عددها في المعرض محدوداً.

قلت: أهي تجسيد للموجود الفني كما يتصوره الفنان حسين ماضي؟

ربما. على الأرجح فيما بدا لي، إذ إن كلاً منها مجمع أحاسيس وصور، إشارات وتلميحات، وغمزات ساخرة. جادة في آن، غناها يفسح المجال لخيالك يتصور ولعقلك يحلل، وترافقك زمناً طويلاً بعد أن تفارقها، انطباعات قد تبدلها إذا رافقت صاحبها بعضاً من طريقه الطويل، تكتشف معه عالماً هو أيضاً في طريقه إلى اكتشافه.

قال: قد تكون اللوحات الزخرفية وربما المجسمات هذه تمرينات الفنان؟

قلت: كلنا على طريق المعرفة والفن متدرب مبتديء، إلا أن التمرينات كالأعمال التي نعتقد أنها منجزة من مستويات، فثمة تمرينات للأرغن كان يعدها (جان سباستيان باخ) لطلابه، شكل اكتشافها بين العامين (١٩٤٩ ـ ١٩٥٠) كما أذكر، حدثاً من أحداث تاريخ الموسيقا العالمية، إذ صارت أوراق (باخ) المهملة ينبوعاً لألحان ومعزوفات وسمفونيات ما يزال الموسيقيون حتى اليوم يتدربون عليها.

وأعترف بأن «تمرينات» (حسين ماضي) طرحت علينا سؤالاً سبق أن طرحته، وهو يتحول الآن إلى أسئلة وأنا أحاول استعادته فلا أعثر على جوانب لعدد منها:

أيكن للبعد الثالث أن يوجد في لوحات ثنائية البعد وكيف؟

أين نجد التراثي والمعاصر في فن يتجاوز صاحبه معه دفعة واحدة الزمان والمكان؟

بأية وسيلة يدخل الفنان الحركة والحياة والايقاع على مجسمات ساكنة هي ومقابلها على الورق، أو على هذه المسافات الواسعة من الخطوط والأقواس والألوان؟...

أثمة جمال للقبيح؟

أثمة مكان للانساني في الكل «الكوسموبيليتي»؟

إن غير الانساني في تجاوب مستمر مع الانساني. ولكن ما بالك إذا كان قصد الفنان المعلن ـ هو والشاعر والموسيقي... أداء اللا ـ انساني؟

يوجد الانسان بوجود اللغة:

كنت حقاً بشوق إلى اعادة اكتشاف (غياث أخرس)

فاللوحتان اللتان كنت وقفت أمامهما طويلاً لعشرين سنةٍ خلت (بمناسبة الاسبوع السوري في بيروت) أقنعتاني كما قلت لكثيرين يومها أن هذا الشاب سيحتل مركزاً مرموقاً بين أكابر فن (الحفر)، ولم يخب ظني، إلا أنني، وأنا في طريقي إلى (صالة أتاسي) مررت بالمركز الثقافي الألماني حيث اكتشفت فناناً سورياً من مرتبة رفيعة حقاً، وما أكثر الذين عليّ أن أكتشفهم من فنانين وأدباء وغيرهم في قطرنا الصغير وحده، قلت يومها لصديق كنت برفقته:

كم نجهل وطناً عربياً نزعم أنّا نعيش فيه وله.

وأضفت بعد أن ودعنا غياثاً: لا أدري علام تملكت صور (عبد اللي) كياني كله طوال الأمسية وصارت تشكل حاجزاً بيني وبين لوحات غياث، كل ما اقتربت من إحداها شوهت صور (عبد لكي) رؤيتها عليّ، هو حاجز لم أتمكن من إزالته إلا في اليوم التالي عندما عدت الى المعرض صباحاً وعشت مع لوحاته وعاشت معي ساعةً كاملة ماتزال وقائعها حاضرة أمامي.

قلت: أهي تقنية عبد اللي استأثرت بي؟ أم ألوانه؟ ولكني آخر من يحق له الخوض في تقنيات الفن التشكيلي التي أجهل أولياتها.

الأرجح رؤيته للانسان.

قال: رؤية سريالية

قلت: ربما ولكن ما السريالية؟ فما بعد الواقع، ماقبله، مافوقه، ماتحته . . . . هو أيضاً واقع. ولو لم يكن كذلك لما عرفناه، كما يقول أفلاطون في نقده للصور: لو كانت حقاً مفارقة (للعالم) أو (مفارقة بإطلاق المعنى) لما تمكن الاله ذاته من معرفتها (حوار البرميندس).

إلا أن الواقع أنواع، فثمة واقع تدركه الحواس وآخر يفرضه العقل، واقع للمتصوفة وغيره للتحليليين، واقع للروحانيين ومقابله للماديين.

والتعارض بعد أقوى في تصور الواقع بين العقليين والحسيين بين المستقبليين والماضويين. للفنانين التشكيليين مذاهب في إدراك الواقع وأدائه تختلف من فنان لآخر حتى في قلب المدرسة الواحدة. ومثلهم الشعراء، والأدباء، وعلماء الاجتماع، والجغرافية، واقع السياسي يختلف عن واقع رجال الأعمال وهذا عن واقع سمان الحارة؛ لرجل الفضاء واقع قد لايمت بصلة إلى واقع ابن البادية. وباختصار فإن كلاً منا يخلع على الواقع ألوان محيطه واهتماماته، بالاضافة إلى ألوان انفعالاته الذاتية وخياراته الفكرية، والواقع واحد لانسان تعيشه مع هذا وذاك، وغيرهما فتتسع فسحة تصورك، تزداد غنىً بالأحاسيس والتلوينات. ولكن هل تستطيع التمييز عندك أو عند إنسان آخر أو فنان بين ما هو حقاً واقع، وبين مايضيفه خيالك إلى هذا الواقع، أو بين الموضوعي في تصوراتك وبين الذاتي والشخصي؟ . . .

تلك مسألة خلافية بين الفلاسفة والعلماء، بدأت بشكلها الأوسع والأعمق في التعارض بين أفلاطون وأرسطو وماتزال مستمرة حتى اليوم وإلى ما شاء الله.

قلت: وهذه الخواطر تنقلني بسرعة خاطفة من فنان إلى آخر: ياليتني عدت إلى معرض (عبد اللي) أكثر من مرة، فصوره التي يستعيدها الآن خيالي المحدود، بعد حوال شهرين من زيارتي الأولى لمعرضه، قليلة عدداً وفقيرة بالاشكال والألوان والايحاءات، ولكنها ورغم تنوعها، تقول شيئاً واحداً: الانسان وتاريخه، عالمه وأشياء هذا العالم، كلاً وأجزاءً، ما حوله وما بجواره، تنبثق من هوة سحيقة، لاقرار لها - قد تكون كتلة صماء سديمية من الانفعالات المتراكمة - ثم تستطيل، تتلوى، تمتد في كل الاتجاهات، تشف وتظلم، تتزيا بالأزياء كلها، تتقمص الألوان قاطبة، ولكنها بالنتيجة سلسلة من التشنجات، عبثاً تحاول الانعتاق من إسارها، تجرك، تجرفك إلى حيث تريد أو لاتريد، وعلى فجأة تتلاشى؛ من العدم أتت وإلى العدم تعود. . . .

قلت: أذلكم هو المصير؟

وأضفت: ياليت هذا الرجل قرأ صورة الطاغية في الكتاب التاسع من جمهورية أفلاطون، وفي الكتاب العاشر صورة الأنفس وهي تعود من هادس [العالم الآخر كما تصوره الأغريق] إلى عالمنا هذا - وآره - بن أرمينوس، يراقب هذه العملية ويخبر عنها. ففي الصورتين شعر وفكر، فهم للمكبوت في زوايا اللاشعور، قلما أدركه فرويد وأتباعه، وفيها ميتا - فيزيقا، لاتدري وأنت تقرأ ماالجاد فيها وما الساخر. . . ولاأدري شخصياً علام كان خيالي ينتقل بسرعة من صور عبد اللي الى كتاب الجمهورية، وما تزال ماثلة أمامي لوحة الأيدي المرفوعة، أناسها يختفون وهم يصارعون الفناء، وأيضاً لوحة عرش حوى كل مستلزمات الأبهة الملكية، فارغ، والناس حوله رؤوس مغفلة اختلط بعضها بالبعض الآخر، بانتظار سلطان لن يأت أبداً، ولوحة ثالثة لإنسان عارٍ انطوى على ذاته، رأسه يختفي بين رجليه، فلن يبقى منه سوى ظهرٍ معد للجلد، وحوله عالم صقيعي، ألوانه باهتة، تبلد حسه

فلايهتز لا للبركة ولا للعنة.

أهذا هو المصير، معه تتخلى عن ذاتك وهو يردك إلى أرزل العمر؟.

يومها عادت إلي أيضاً، واليوم تعود صور (الياس زيات) وجوه أليفة تتعرف إليها في الشارع، أو عند الجيران، عند الباعة أو في المؤسسات الحكومية، بينها جدة تروي لأحفادها سير الأجداد، عامل في طريقه إلى معمله، أب يداعب طفلته... وإلى جانب الناس العاديين، أناس رموز (خيّال يذكرك بالفارس العربي) وأناس نماذج (صبية جعلتها الصلاة كالأيقونه) هذا الانسان غير ذاك... وإياه هو هذا في العادة، ولكن قد تستثيره يوماً من الداخل قوة عاتية، فها هو يستحيل حيواناً وربما شيطاناً، وقد عهدناه إنساناً سوياً، وقد يتأرجح بين الحدين الأقصيين....

قال: وإذا كان الفنان يصور الطبيعة؟

قلت: كل مرة يتكلم الانسان يحيل إلى غير الانسان، وقيد يحيل إلى اللانسان. والطبيعة هي الأشياء زائد احساس الفنان، ثقافته، خلقه، انتماؤه الحضاري، كما يقول (غياث أخرس) في تقديمه لمعرضه في بيروت عام ١٩٩١.

وقد تشير كلمة (زائد) هنا إلى إضافة خارجية بوسعك إزاحتها عن النص الذي ألصقت به؛ إن الفنان يرى أبعد مما ترى، فقد يريك في الطبيعة أشياء كانت خافية عليك، وعليَّ وربما على الفنان ذاته قبل أن يجعل من صورتها لوحة. فقد لاحظت شخصياً في معرضي (فاتح المدرس) الأخيرين - ويمكنك أن تضع للمعرضين اسم (على طريق...) - ألواناً وتلوينات وأشياء أخرى على طرق مررت بها أكثر من مرة ولم أنتبه إليها. **إن الفنان يجعل من الطبيعة نصاً ومن النص رسالة، إذا عجزت عن قراءتها امتنع التواصل بينك وبينها.**

قال: التراث لذاته وبذاته نص، قبل القاريء وبعده، رسالة، وجدلها قاريء أم لم يوجد.

قلت: إذا غاب القاريء فهي بانتظاره. فالذين كتبوا الرسالة وجهوها إلينا، نحن أحفادهم. وعلينا أن نكون من مستواها كي نتمكن من قراءتها والقراءة في حال تحققها، وبنسبة تحققها، نجعل منا ومن التراث مستقبلاً.

قال: الأموي وجامع قرطبة، المسجد الأقصى وكنيسة القيامة، موجودات روحية، انسانية فنية تزول الأجيال وهي باقية.

قلت: باقية شاهد يتحدث سائلاً عن سامعه أو عن قارئه: أهو حي أم ميت؟ ورصيد يتحدى الذي يعجز عن توظيفه. إن الصغير، إذ يقيس ذاته بالكبير، يقزمه.

والمستقبل يهمشك إذا لم تكن من مستواه. أما الرسالة، وإذا لم تتمكن من قراءتها، فهي تجعلك أصم أبكم.

من له أذنان سامعتان فليسمع.

قال: دوماً اللغة:

قلت: وجد الانسان بوجود اللسان

أين المحور ـ الأم؟

يعجبني حديث (نذير نبعة) في تعريفه بمعرض احسان عينتابي (غاليري أتاسي نهاية عام ١٩٩٣): لايقدم لنا الفنان هنا لحظة معينة أو مكاناً محدداً، ولايسجل وثيقة لعصر مضى، إنه يتجاوز أبعاد اللوحة المعلقة على الجدار، ليرسم السكون، يكشف أسرار الضوء، منظر في كل الفصول من كل الأزمنة والأمكنة، بل يعلن ماهية ويؤدي صورة المعنى.

قلت: هذا أيضاً إنساني جداً، فلحظة الوجد الصوفية، أكانت فناءً في الذات الالهية، أم في الطبيعة، أم في اللون أم في الجمال.. أم كانت تخلياً عن الذات من أجل الآخر، هي أيضاً نزوع إنساني نحو تجاوز الفردية والفرادة الشخصية والاجتماعية من أجل الاتحاد بالمطلق، نزوع ذو وقتين ـ حركة ونفيها، ظهور وانمحاء ـ أقول عنها إنها مستمرة لأن الذات باقية حتى ولو بلغت حدود الصفر. والاتحاد بالمطلق ممتنع حتى عندما يعتقد الصوفي أنه تحقق، وفي فسحة النزوع هذه الباقية مدى الحياة يولد العمل الفني، ويتحقق وينقل إلينا رسالته.

وفي اعتقادي أن الأيقونة التي يسير (الياس زيات) على هديها أكثر فأكثر، ترسم له خطاً، إذا دفع به خطوات أخرى إلى الأمام، وجد ذاته في قلب صوفية العطاء، بوادرها الأولى في لوحة الشجرة والنشيد الذي يكملها ويتكامل معها (معرض صالة السيد).

الرمز واضح، فكل عطاء هو، وبدرجات متفاوتة، انمحاء الذات كي يوجد الآخر الذي صار قريباً.

وتبلغ صوفية اللون حدها الأقصى في معرض (أحمد معلا) الأخير (المركز الثقافي الفرنسي بدمشق خريف ١٩٩٣) فحرارة اللون توهجه، اندفاعه وتبدله السريع، ينسيك كل ما هو لك فأنت له بكليتك: مرة يضعك في قلب عاصفة هوجاء، موجاتها العاتية تلاشيك فيها، ومرة أخرى يشف اللون، فثمة

لطخات صغيرة، بحجوم متعددة، يتداخل فيها الأصفر مع الأحمر، وبينها بقع شاردة من الأزرق السماوي والأزرق المكحل بالأبيض. والكل ساكن، لكأنك تصغي إلى كائنات لباخ، سكونها هو الذي يتحرك ويحرك، وعلى فجأة ها أنت في قلب فرجة خضراء، يخترقها لون أحمر ناري، أفهي الشمس تقتحمها؟ كتل من اللون والضوء تشكل في صراعها المستمر مع بعضها بحراً فيه تتكون أجسام لاتدري أهي حيتان تتلوى أم أمواج يتكسر بعضها على البعض الآخر؟ يقول (أحمد معلا) مقدماً ذاته:

رؤية الليل والنهار في لحظة واحدة فالتناقض وحدة وجود، ذلكم هو رهاني على اللون: الأداجيو يصير جازاً، الأخضر هو الوردي في نهايته العدم، ويضيف:

طردت من ذهني فكرة أن أرسم ما أرى مباشرة، وأنا أعرف أني سأقع في الفخ. حضورٌ كله هو عالم أحمد معلا وأيضاً عالم عبد القادر (عبد لي)، فهيمنة اللاشعور تجعل من المكبوت حضوراً يتلاشى وهو يلاشي ماعداه.

قال: ماالمباشر وماغير المباشر؟ وكيف تميز بينهما؟

قلت: المباشر الذي يشير إليه (أحمد معلا) هو البشر الذين تتعامل معهم، والأشياء التي تستخدم.

قال: هذا كلام غير دقيق، فعالم الفنان التشكيلي حضور، وكل حضور مباشر بمعنى مفارقة (القديس أوغسطين) التي ذكرت، الماضي هو حضور الماضي، والحاضر حضور الحاضر، والمستقبل حضور المستقبل، فالتراث حضور، شأنه شأن أي عنصر آخر من عناصر اللوحة، ينزع عنه ماضويته. وكل فنان يطلب منك ضمناً لتفهمه - إذا كان بعد ثمة معنى هنا لكلمة فهم - أن تحقق معه هذا الحضور في ذاتك.

قلت: بلى إلا أن المفاهيم التي ترد على ألسنتنا ومنها هنا بالدرجة الأولى (مباشر وغير مباشر، حضور، صوفية . . .) كل منها متعددة الدلالات، فالدلالة تتبدل بتبدل مايريد منها الفنان وتبدل معها السياق الذي تستخدم فيه.

قال: إن مفهوم (الحساسية) الذي كثيراً مايرد على لسانك، ليس واضحاً هو أيضاً.

قلت: يتعامل الفنان بإحساسه مع الموجودات إناساً وأشياءاً أكثر من أي إنسان آخر، فهو كتلة أحاسيس وصور وألوان وأشكال؛ فالحساسية هي هذا التفاعل من حيث أنه حسي، أخذاً وعطاءً، وفي الفسحة المحسوسة تتكون الصورة، وتكون ألوانها ولويناتها وأشكالها . . . ومعقوليتها، والصورة هذه في تفاعل مستمر أخذاً وعطاءاً مع الحساسية.

فاللوحة هي حيث يجمع الفنان، كل مرة ومع كل لوحة، صوره ومايلزم عن الصور ولها، في كل موحد له وجوده الذاتي أو شخصيته إذا شئت.

فاللوحة فسحة حضور، حضورها هو معقوليتها؛ وبالدرجة الأولى المغعول الذي يريد منها الفنان أن تحدثه فينا، نحن مشاهديه.

قال: ولكنك لاتستطيع أن تتبين في لوحة (أحمد معلا) كما شاهدناها في المركز الثقافي الفرنسي، أي شكل عام يلمها كلها ويعطيها شخصيتها وفرادتها. إنها مجمع مذهل بعدده وتنوعه من الوحدات اللونية الصغيرة عموماً، لكل وحدة شكلها، ولكن ما إن تقع عينك على واحدة منها حتى تكون قد أفسحت المجال لغيرها، فاللوحة لهذا طافحة بحركات متسارعة لاقرار لها ولا استقرار، وهذا ما يجعلك تتساءل عن المحور - الأم الذي تنطلق منه الألوان المتحركة هذه، فيحقق الانسجام بينها، ويجعلها تؤلف كلاً موحداً اسمه (لوحة).

قلت: وهذا هو المقصود: أن يكون المحور - الأم في كل مكان ولا في مكان. إن الفن الحديث ألغى فكرة الكلاسيكيين، وهي تجميع اللوحة في واحد من موجوداتها يجعل منها كلاً منفتحاً على لامتناهي العالم الانساني؛ وكذلك هو المجتمع الحديث مجمع قوى دائمة الحركة، ما إن تتركز حركتها في واحدة من موجوداته فتصير (مقياساً)، حتى ينتقل مركز الثقل إلى غيرها وهكذا إلى ما لانهاية له.

قال: تبدو لوحة (أحمد معلا) وكأنها اقتطعت من سهل ربيعي صيفي الألوان، لامحدود المساحة تفتحت على فجأة نباتاته كله، فهو أي السهل وهي أي اللوحة، معرض لألوان غناها يفرضها عليك.

فبوسعك أن تنسب إليها ماشئت من الأوصاف والتشبيهات، وأن ترى فيها مايطيب لك من الأشكال كما قلت أنت للتو. ولكنك لا تستطيع أن تتبين فيها أي شكل واضح المعالم، وأي إشارة تقول لك: هنا تبدأ اللوحة. أهي عود إلى الطبيعة في نموها الهمجي

قلت: ولم لا؟

إلا أني أتساءل ما إذا كان (حسين ماضي) الذي يشدد على الشكل وينوعه، إلى حد جعلني أفترض للوحته قراءتين متناقضتين، فهي من جهة زخرفية، ومن وجه آخر تميل إلى



فاتح المدرس

صور (أفلاطون) التي لها عند الفيلسوف ملء الوجود . . . (حسين ماضي) هذا هو بمعنى ما عود إلى همجية الطبيعة في نمو أشكالها وألوانها الفوضوي وبعثرتها. فأقواسه بانحناءاتها، ونباله. وسهامه. ومناجله المعكوفة والمصوبة في اتجاهات عدة توحي بالعدوانية وتذكر أحياناً بجسد المرأة الشرقية التقليدية المكتنزة شحماً ولحماً، توحي هذه كلها بالافتراس؟

فالشكل واللاشكل يلتقيان في نقطة واحدة: غياب المحور ـ الأم. لا حظ مثلاً أن لوحات (الياس زيات) الكلاسيكية جداً بالقياس إلى لوحات (أحمد معلا) و (حسين ماضي) كثيراً ماتترك لك الحرية أن تضع المحور الأم حيث تشاء، إذا خطر ذلك ببالك.

والواقع أن المحور ـ الأم هذا، أبحثنا عنه عند الكلاسيكيين أم عند المحدثين، هو في معنى اللوحة أو في مرماها الأبعد، الذي هو اليوم وغداً كما بالأمس، تجسيد الجمال، أو جعله حاضراً بيننا وهذا ما أدركه الفنان التشكيلي منذ القرون الوسطى عندنا وفي الغرب؛ فهو يصور، يرسم، يبني وكأن الجمال ـ جمال بيت الله أو جمال القداسة ـ هو حيث الحضور الالهي أو حضور الغائب دوماً. وهذا ما أدركه أيضاً أفلاطون عندما رأى في كل جميل اشتراكاً في صورة الجمال (حوار المأدبة على الخصوص).

قال: أو ليس هذا ما يشير إليه (سمير صايغ) في تقديمه لمعرض (حسين ماضي) المذكور بعنوان (نزهة في عالم الخفاء)؟ أفيكون المحور ـ الأم هو اللامرئي (الصورة الذهنية) يقابله المرئي الذي هو الصور المحسوسة؟

قلت: أبداً لا بل إن كلمة (خفاء) هنا مضللة لأنها توحي للوهلة الأولى، بوجود ظاهر وباطن، وما يلزم عن هذه الثنائية ولها من تأويل عرفاني (غنوصي)؛ وما يقدمه صديقنا (سمير صايغ) من شرح للكلمة غير مقنع. فالصورة الذهنية التي لها ملء المعقولية أو التي هي العقلاني بإطلاق المعنى، أكانت موجودة بذاتها ولذاتها، كما يرى أفلاطون أو في تجلياتها (الصور الحسية) كما يرى غيره، لاتضعنا أمام ثنائية متعادلة الطرفين (اللامرئي والمرئي) أو (الخفاء والتجلي) بل أمام المعنى (معنى الجمال)، الذي هو المرمى الأبعد للعمل الفني وتحققاته التي هي هنا اللوحات الجميلة.

فأولوية الصورة الذهنية (المعنى) تحيلنا إلى حقيقة أخرى من حقائق الفن التشكيلي الهام، خلاصتها أن

الشكل هو الذي يستدعي المضمون، لا العكس كما هو مألوف. فالقصد ليس فيما نرسم، بل كيف نرسم، كما يقول بحق (سمير صايغ) الذي يضيف:

[إن نظام تشكل الخصر له الأولوية على الخصر ذاته، لأن الجمال هو ابداع الشكل الجميل].

قال: ولكن (أحمد معلا) يلاشي الشكل، يلغي الصورة ويضعنا وجهاً لوجه أمام اللون الذي يصير عندئذ بذاته ولذاته.

قلت: بمعنى مانعم. ولكن أهو للشكل أزيح مرة ولكل مرة؟ لا أعتقد وربما أن نذير نبعة يشير إلى شيء من هذا عندما يقول عن إحسان عينتابي معرفاً به (معرض صالة أتاسي): إنه لايقدم لنا أية قضية فكرية أو اجتماعية، ولا أية لحظة معينة أو مكان محدد بل (صورة النور) أو نوراً يلا شيك في جماله، كما تلاشي الحضرة الألهية الصوفي في كيانه.

قال: حسين ماضي؟ أيحقق توازناً بين الشكل والمضمون؟ أو بين الصورة الذهنية والصورة الحسية على أية حال فإن الدخول في عالمه، أعسر بكثير من الدخول في عالم أي فنان تشكيلي أعرفه.

قلت: يبدو في مجسماته وكأنه يرجح المضمون على الشكل، كما يبدو أحياناً في لوحاته، وكأن اللون عنده جُعل من أجل إظهار الشكل. ومن ثم فمن العسير التعامل مع الشكل الخالص، فمابالك إذا كان اللاعب بالأشكال من مقياس (حسين ماضي) خبرة وانتاجاً وعبقرية؟ فمعرضه يدهشك، ومن النظرة الأولى يسحرك غناه، تنوعه، ورحابة الآفاق التي يشقها أمام حساسيتك وخيالك. ولا عجب فهو حصيلة تاريخ طويل مكن صاحبه من السيطرة على الأشكال والألوان، يلهو بها كما يلهو العازف الكبير بأوتاره وأنغامه. فالحرف الواحد عنده يترجم أشياء متباينة ويؤدي وظائف متعددة، كما يقول (جوزيف طراب)، إن العصفور في مجسماته علامة تعجب في الوجه، وفي الوجه الآخر الجهاز التناسلي ـ الشرجي للمرأة، وغير ذلك، وقد يعدد الأحرف والرموز إلى درجة يجعلك معه تضيع في متاهة لاحد لها.

ـ صحيح، قال أحدهم، ولكنه عالم مسطح، ساكن يستثير في المشاهد الاعجاب لا الانفعال.

قلت: ربما، ربما في وقت من الأوقات. ولكن أتظن أن عالم فنان أو شاعر عبقري يستسلم لك لمجرد تنقلك بين لوحاته (أو تصفحك لمجموعته)؟؟ تدرب على قراءة أحرف، عالم زاخر بالرموز حتى الاشباع. جرب أن تعيش معه، كرر التجربة وهاهو على فجأة كل رمز من رموزه، كل حرف من أحرفه هاهي كل انحناءة من انحناءاته وأقواسه وسهامه وأشكاله تصير كائناً حياً يتحدث إليك، وعالماً يتحرك باتجاهك فأنت له بكليتك والعمق حركة والبعد الثالث.

في الطريق إلى المعنى

قلت: أو تظن أن الانتماء إلى (عالم غياث أخرس) أيسر بكثير من الانتماء إلى عالم حسين ماضي. إن كلاً منهما يربكك للوهلة الأولى، هذا بتعقيده وذاك ببساطته، ويربكك فاتح الذي يقدم معرض (غياث) المذكور بعبارات، تخالها في القراءة الأولى وكأنها سلسلة أسئلة وألغاز تدور كلها حول ثنائية المجرد والمشخص.

قال: أو لاترى أن (أحمد معلا) حسم الجدل حول هذه الثنائية عندما أعلن في تقديمه لمعرضه الأخير المذكور، أنه يرفض المحسوس والأشياء والواقع؟

قلت: ولكن لينتقل إلى واقع آخر، هو أكثر واقعية من الواقع المباشر إن صح التعبير. أوليست اللوحة الفنية ـ أية لوحة ـ صورة أو رؤية ينقلها الفنان على الورق؛ فهي عند المشاهد واقع آخر غير الواقع المباشر وإياه [على المساحة البيضاء تستطيع ضربة لون واحدة أن تطلق جنون الخيول تجر عربة الوجود لكائنات الفنان]

والحق أن ثنائية المجرد والمحسوس هي تماماً كثنائية التراثي والمعاصر، فهذه تشير إلى انسان وجد ذاته أمام واقع غريب عنه، عليه أن يكونه، وفي مواجهة مستقبل يجهل معطياته الأبسط وعليه أن يصيرها فآثر الهرب إلى واقعه القديم الأليف. وبالفعل فإن الحضارة التكنلوجية المبرمجة التي وجدنا أنفسنا على حين غرة في قلبها، لاتفرض علينا استخداماً متزايداً للآلة المسفسطة وحسب بل الاستناد في سلوكنا إلى مباديء وقيم وثقافات، وتبني عادات وتقاليد وأعراف وأنماط من التعامل مع الأشياء والبشر لاتمت بصلة إلى واقع أخذناه عن آبائنا وأجدادنا وصار واقعنا الأول والحقيقي، لكأننا في تعاملنا مع الحضارة التكنولوجية المبرمجة، نسير في المجهول، نحو مجهول، قد يكون من الممتنع علينا التعامل معه وهذا العسر



غياث أخرس

يدفعنا إلى الانتقال من الحاضر إلى الماضي الذي هو الأرض الصلبة لوجودنا، كما أن تعاملنا مع الرموز المجردة لهذه الحضارة تجعلنا نعتقد عفوياً أن توازننا لا يتحقق إلا إذا وقفنا على أرض المحسوس الملموس الصلبة أيضاً بالنسبة لوجودنا الآن وهنا.

قال: لقد أكدت، أنت ذاتك، أن الفنان ـ أي فنان ـ يتعامل بحاسيته، أكثر من أي إنسان آخر مع الموجودات، أناساً وأشياءاً، وأن صوره ورؤاه وأشكاله تتكون في قلب حساسيتها ذاتها.

قلت: بلى. بعكس العالم والفيلسوف والمتخصص بالرياضيات. وهذا الأخير مثلاً يتعامل مع الصور الذهنية الصرفة التي هي الأعداد والرموز والأشكال والمجسمات الهندسية. إلا أن كلاً من الفنان والفيلسوف والمتخصص بالرياضيات هم وكل من يتعامل مع اللغة كالأديب والشاعر والمصور والمثال والمعماري يعيد تكوين عالمه انطلاقاً من لغته الخاصة كي ينقله إلينا، وإعادة التكوين هذه تبدل المعطيات التي استمد منها مادته الأولى، تراثية كانت أو معاصرة، ذهنية أم حسية، وبهذا يحقق المعنى الذي يريد أن ينقله إلينا ويعطيه الشكل المناسب.

قال: أو تعتقد أن التخلف هو الذي يجعلنا نسلم قبل كل تفكير بأن ثنائية التراثي والمعاصر هي التي تشرح وتفسر لوحات (غياث أخرس) ولوحات أي فنان تشكيلي آخر؟.

قلت: بلى، فالتخلف في واحد من معانيه الأساسية، خوف قبلي أو لاشعوري من الحاضر بشكل عام ومن حضارة الآلة بشكل خاص؛ ولهذا فالآلة الحديثة تتحكم بالمتخلف أكثر مما يتحكم بها.

إلا أن فاتحاً ليس أي إنسان كان ولا (غياثاً) الذي يتبنى الثنائية إياها في تقديمه لذاته (معرض ١٩٩١ في بيروت). فكل منهما ينسى المواقف النظرية عندما يلج محراب الفن، ويأخذ بيده الريشة ليكتب رؤاه. ولهذا فتقديم (فاتح) لمعرض (غياث) الذي أشرت إليه استوقفني طويلاً، لا من حيث حديثه عن التراثي والمعاصر، فهذه ثنائية علقتها وأعلقها مسبقاً، بل عندما يقول: [كيف يمكن تحويل البنية إلى موضوع؟ أو أيمكن للشكل أن يعير مضموناً؟ كما أفضل أن أقول شخصياً. وينهي تقديمه بسؤال يستعيد، الأول من منطلق آخر: من السهل ترجمة الشكل إلى عاطفة، ولكن أية عاطفة؟... ففي السؤالين محاولة لشرح لغزية الفن استوقفتني طويلاً هي أيضاً.

إن لوحة (غياث) تنطوي، في نظر (فاتح) على مرحلتين: الأولى، عملية رفض وترجمة الرفض يقول فاتح، تجعل منها فسحة بيضاء ـ هي الأصفر كما يحددها غياث نفسه. والفسحة البيضاء هذه خرساء ساكنة. يلي في المرحلة الثانية البحث عن محاور غرافيكية ثبوتها في الفراغ هو بذاته حركة بطيئة، عين الفنان وحدها قادرة على التقاطها واستنطاقها، شأن الفنان هنا شأن المفكر المرهف الفكر وحده يستطيع تحليل الوجود ـ في ـ العالم.

قال: فالتعارض إذاً كامل بين حسين ماضي وغياث أخرس، ذاك غني بالرموز إلى حد الإشباع، وهذا غني بالاختزال إلى حد العري الصحراوي في الظهيرة، ظلك ذاته يتلاشى فيك كما سبق وسمعنا غياثاً يقول؟

قلت: والضدان يلتقيان. فالعالم الانساني هذا أو ذاك وأيضاً هذا وذاك في الوقت ذاته. إن لوحة الفنان قطعة من العالم الانساني. فيها بعض من الكل قد يعبر عن الكل. العالم الانساني مجموعة تعارضات، تعارضها يحركها وتكاملها يوحد بينها. إنه لغزي ومكشوف، معقد وبسيط، غني وفقير، قديم وجديد، مضمون وشكل، ألوان وصورة ذهنية . . . حركة وسكون، وفسحة لقاء في الحاضر بين المستقبل والماضي، أو بالأحرى في الحاضر نقطة انطلاق نحو المستقبل تستعيد الماضي وتوظفه فيصير مستقبلاً.

قال: وثنائية التراثي والمعاصر، ماموقعها من التعارضات هذه وما دورها؟

قلت: التراث وجه هام من أوجه الماضي، يستمد قيمته من المستقبل الذي يستعيده قد يكون التراث موضوع اللوحة (عز الدين شموط مثلاً) أو بعداً من أبعادها (العديد من لوحات فاتح) وقد يسقطه الفنان (عبد اللي ومعلا مثلاً). ومع ذلك فهو حاضر، فالانسان حيث يوجد يوجد كلاً بكل تعارضاته وأبعاد وجوده. وفي كل الأحوال فإن التراث حلقة على دروب اللوحة، بعد من أبعادها، وقد يكون وسيلة من وسائلها، أما الهدف فهو الشكل، أفلا نقول عن التصوير والحفر والنحت والمعمار، فنون تشكيلية؟

قال: وعلام وضع كل من فاتح وغياث الثنائية إياها شعاراً لمعرضي غياث (بيروت ١٩٩١ ودمشق ١٩٩٣)؟

قلت: هذا إعلان نوايا

قال: وعلام أضافا إليها عبارة (فكر قومي جغرافي)؟

قلت: تأكيداً لمنهج ولايدلوجيا، فبعضهم عندنا يرون الانسان في بيئته الطبيعية ويشرحونه بها، والبعض الآخر يرونه في تاريخه ويشرحونه به. ولكل من الخطين أنصاره وقيمته. وقد يتكاملان، وهذا حديث آخر. لاحظ أيضاً أن كلاً من فاتح وغياث أكد موقفه النظري في مطلع كلامه. ولكنه عندما أخذ يشرح جمالية لوحاته نسي التأكيد الأولي. فهاجس الفنان التشكيلي هو جمالية اللوحة حتى عندما يحاول تجسيد البشاعة.

لو تيسر لنا جمع لوحات (فاتح) المبعثرة في أطراف العالم الأربعة لوجدنا فيها موسوعة، تضم مجموعة هائلة من الوجوه والبيئات تغطي القسم الأكبر مما لدينا منها في القطر وفي بعض الأقطار العربية والأجنبية. وعلام طاف فاتح قرى القطر ومدنه، سهوله وجباله وشواطئه، علام صور ورسم وكتب وعزف، رحل إلى الماضي يسائل التاريخ، في الأرض ساءل الأرض العربية عن الانسان العربي، وأرض الناس عن بنى الناس. أليس بحثاً عن الإنسان، الانسان في بيئته، والانسان بذاته ولذاته؟ الانسان في نكباته، يستباح وفنه فيشرد، يصلب يوم يصلب بلده، يتمزق عندما يمزق أهله بعضهم البعض الآخر. ساءل الترف المفتعل كيف يشوه الانسان، والبطر كيف يجعل منه كاريكاتور انسان؟ إن ذاكرة فاتح وخياله ينبوع من الصور والألوان والأشكال لا ينضب.

وفاتح هو أول من يعرف بغريزته وممارسته، أن لغة الفن وطرقه في التعبير عالمية تضع الذي يستخدمها في قلب عصره. فيها يصير التراث معاصراً وعالمياً وإنسانياً، وأحياناً كوسموبوليتياً.

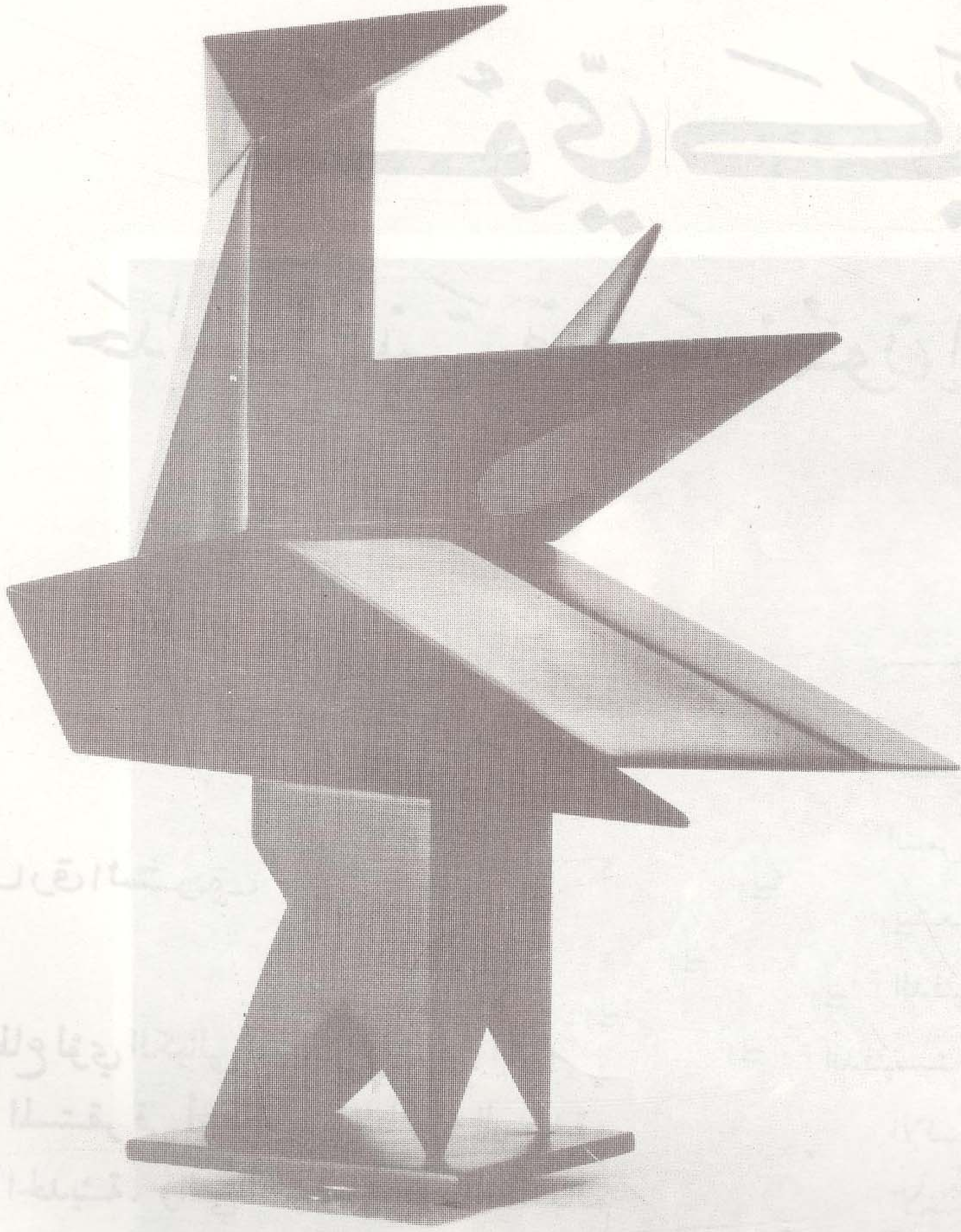
وفي الانساني نتجاوز ثنائية التراثي والمعاصر.

قال: فأنت ترى إذاً أن فاتحاً وغياثاً عبرا كلاً منهما في الثنائية العتيدة عن ذاته وعن موقفه النظري؟ . . .

قلت: وعن شيء آخر. فكل تعبير، كل أداء أكان بالكلم أم باللون، بالنغم أم بالشكل، أأستخدم الحجر أم الحديد أم المفهوم، هو سؤال عن الانساني. في الانسان وفي عالمه، عن رسالة الانسان، عن صورة الانسان، وجدت بالأصل [على أحسن تقويم].

قال: وإذا كان الانسان غائباً من اللوحة أو كان حضوره عارضاً ووسيلة لشيء آخر؟

قلت: حضوره على صورة الغياث هو أيضاً حضوره عارضاً وقد يكون أقوى مفعولاً من حضوره بالذات، فمن أين تستمد البحار والجبال، الزهور والرياحين . . . وجودها؟ أنسها وجمالها، أليس من حضور الانساني فيها؟ ومن صورة الجمال حيث تلتقي مع الانسان ويتحدان في معنى الجمال



حسين ماضي

الذي هو واحد؟

قال: وإذا شوه الانسان فصار كاريكاتوراً؟

قلت: اللاانساني بوحشيته ذاتها يشهد للانساني. أو كان بوسع الانسان أن يعرف شناعته لولا أن الصورة ـ الأصل ماتزال حاضرة فيه تناديه؟ إن اللوحة، شأنها شأن القصيدة والمقطوعة الموسيقية والبحث الفلسفي الأصيل . . . . فعل به يقتطع الفاعل شطراً من الواقع يحلله، يفككه ثم يعيد تأليفه. فغير الانساني واللانساني حاضران في العمل حضور الاناني ذاته.

قال: ورسالة الانسان التي أكثرت من الإحالة إليها ماهي على الضبط؟

قلت: لو كان (رامبو) عرف رسالة الانسان، لما طلق الشعر، ولما كان، وقبل ان يتجاوز الثالثة والعشرين من عمره، قد صارع جسد الحرف، صارع جسده الخاص وظن أنه امتص كل ما فيها من معانٍ. لما لم يعثر على مايريد قرر الهرب من ذاته . . .

تلك كانت تجربة عاشها (لؤي كيالي) وغيره ممن راهنوا ـ الكل أو لاشيء ـ أن تطلب من الشعر، من الفن، من موهبتك، أو من السياسة ما لايمكن أن تعطيك إياه، فالهرب إلى الأمام لغو ـ علام تكرر ذاتك؟ وإلى الوراء جبن وخيانة. فثمة مغامرة سواء بسواء هي والانتحار.

الرسالة، الصورة، المعنى، الكل . . . . أنت في الطريق، كلنا في الطريق إليها، والانسان دوماً في الطريق.

فتجنب الثرثرة وكن مخلصاً للطريق حتى النهاية.

لـؤيّ كـيّالي

حداثة فنيـة ومضمون إنسـاني

طارق الشريف

[لقد استطاع لؤي الكيالي أن يفرغ المخزون الداخلي المأساوي . . . المستقر في أعماقه منذ الطفولة البعيدة، وباللغة الفنية الحديثة، والتي أصبحت محددة المعالم وقادرة على إيصال ما يريد للآخرون].

المقدمة

يعتبر الفنان التشكيلي [لؤي الكيالي] واحداً من الفنانين المجددين، ومن المبدعين في تجديدهم الفني، والذين يملكون الرؤية الفنية الحديثة، والتي أسهمت في تطوير الحركة الفنية في [سورية]، وتوطيد جيل [الحداثة الفنية]، ورفدها بالتجارب التي تملك القدرة على الإضافة الفنية، وتقديم [المضمون الإنساني] بتشكيل حديث، وفهم أهمية الارتباط الصميمي بين ما يرسمه وبينه، وما يعيشه من أحداث مأساوية، وما يكتشفه حين يغوص إلى أعماق النفوس التي يصورها، وينقله عبر التعبير المرتسم على الوجه، وعن طريق حركات الأيدي، ونظرات العيون التي تنقل الأعماق، وما استقر داخلها من هموم ومشكلات، يربط مشكلته بهؤلاء الناس، وعن طريق جسر يقيمه بينه وبينهم، وهكذا جعل الفن يبتعد عن [المحاكاة] أو التسجيل للظاهر . . . إلى الأعماق الدفنية، التي لم يكن الفنانون السابقون يولونها الأهمية التي تستحق، وبدأ يوجه اهتمامه إلى التعبير عن الموضوعات الإنسانية، ويعالجها معالجة حديثة، والتي ابتعدت عن رسم الأشكال بالصيغ التقليدية، ولم يعد الخط تقليدياً يرسم الموضوعات بالدقة، والتحديد بالخطوط، ولا اللون يقدم الألوان الواقعية، بل أصبح هدفه أن يصل إلى المضمون الإنساني، والتعبير عن المشكلات الاجتماعية، وعن طريق التشكيلات الفنية، التي تعكس الحركة، وتقديم اللقطة المتحركة التي تعنى بتوقيف الزمن، وأصبح اللون يقدم الحالة النفسية للأشخاص.

وكان [لؤي الكيالي] قادراً على اختيار الموضوعات التي يرسمها، بالدقة والحذق . . . اللذان ساعداه على الوصول إلى غايته، وتصوير الإنسان وهو في حالة من الاستلاب والقهر، وتقديم الأشخاص الذين نراهم في الطريق، والقادرين على نقل مأساته، وما يعيشه من مشكلات، وقد توصل إلى ربط فنه بهؤلاء الناس الذين أصبحوا يرون معاناتهم اليومية مجسدة في لوحاته، وفي نفس الوقت، استطاع أن يفرغ المخزون الداخلي المأساوي المستقر في أعماقه، منذ الطفولة البعيدة،



لؤي كيالي - صياد السمك

وباللغة الفنية الحديثة، والتي أصبحت محددة المعالم، وقادرة على إيصال ما يريد للآخرين، وقراءة المأساة عندهم، وربط المشكلات مع بعضها، وجمع الذاتي مع الاجتماعي، والإنساني مع السياسي، وفيها تصبح القضية المأساوية التعبيرية. . . مشكلة عامة ومشتركة مع الآخرين، ويلجأ إلى عملية التصعيد لما هو ذاتي، ليصبح شاملاً ويقدم الموضوعات التي تتطلبها كل مرحلة، ولقد تكاملت اللغة الفنية، وأصبحت محددة المعالم، مع الزمن، وتقدم الشكل الخاص المبتكر.

في البداية، كانت أعماله الفنية [واقعية]، فيها الوجوه والمناظر، والمرسومة بأسلوب تسجيلي واقعي، وقد تخلى عن هذه الواقعية بعد عودته من الدراسة في (روما)، وبدأ برسم الوجوه، التي تجلى فيها [الحزن الصامت]، وقد جعل الحزن مسيطراً على الملامح، وظاهراً في كل الأعمال الفنية، ويعبر عنه عن طريق الموقف الذي يوضع الشخص فيه، وحركته، وما يختفي خلفها من مشاعر دفنية، وكان قادراً على رسم الأشكال بسهولة، وعن طريق الخطوط التي تختزل الشكل، وتتحرك بحيوية نادرة، يتقدم مختلف الموضوعات، وعن طريق الرسم وحده، الذي أصبح يحدد المعالم الرئيسية للأشخاص، ويعبر عن القيم التشكيلية المطلوبة، حتى يقنع المشاهدين، وقد رسم الأشكال على سطح له ملمس الجداريات القديمة المهترئة، والتي تذكرنا بالرسوم الجدارية القديمة، [الافريسك]، وساعدته هذه المعالجة للسطوح التي تملك الإيحاءات المختلفة، فالعجينة الدسمة ذات السطح الخشن، المتنوع التأثيرات، هيأت المكان لوجود الأشخاص، وأعطى الإحساس بوجود جو خاص، يحيط بالموضوعات ووجود لغة فنية خاصة به، قادرة على نقل ما يريد قوله للآخرين بأصالة شخصية ونقل الحزن الذي يمتزج مع المعاناة، ويصل إلى المشاهدين بالشكل المطلوب.

لقد تميزت (المرحلة الأولى) بعدة ميزات هامة، ولعل أهمها تجلى فد قدرته على السيطرة على [الخط]، وتقديم الأشكال البشرية المرسومة، والحزن يغلب عليها، ولكن الشخص يظل متوازناً، قادراً على السيطرة على ألمه رغم المآسي، وضبط مشاعره، وقدم التشكيل الفني المتوازن، والذي نحس بأنه يتوازن نتيجة قدرته على ضبط المشاعر المضطربة في الداخل، والتحكم بها، وذلك لأنه أصبح قادراً على التحكم بكل المشكلات والانفعالات الذاتية.

وظل الاستقرار هشاً، ومعرضاً للإنهيار، في أية لحظة من اللحظات، حين تصعف المقاومة، ليظهر ما كان خافياً على السطح، وذلك في المرحلة التالية من التجربة الفنية، وفيها تحول إلى [الحزن المتفجر]، وظهر ما كان مكبوتاً وما حاول اخفاءه، وهنا طغت الجوانب الذاتية الإنفعالية، على حركات الأشخاص المرسومين، وتبدلت الرؤية الفنية، وتغيرت معها الأشكال الفنية، والألوان والتكرينات، الأشكال لم تعد مستقرة متوازنة، بل أصبحت منهارة تحت ضغط المآسي، والألوان الموحدة اللون ذات الطابع الرمزي الجمالي، تحولت إلى سوداء ورمادية، والتكوينات أصبحت تعبرية تعكس القلق والاضطراب، وتقدم الحالة المأساوية، بدلاً من الأجواء الحالمة أو الرومانسية، وقد تجلى هذا التغيير، في معرض [في سبيل القضية] الذي نظمه عن [القضية الفلسطينية] الفاجعة المأساوية، التي عاشها الأمة العربية، في هذه المرحلة، والذي مهد الطريق أمام فقدانه التوازن، إذ ترك الرسم لفترة من الزمن، ووقع تحت تأثير انهيار عصبي حاد، ودل على عمق مأساته هو، وما كان يختفي في الأعماق، كما دلت على عمق التواصل بين لوحته وبين حياته، وذلك حين جعل فنه على صلة بالأحداث السياسية، التي مرت بعد نكسة حزيران [١٩٦٧]، وقد رسم اللوحات التي تقدم أقصى الحالات توتراً، لأنها جمعت المعاناة الفردية الخاصة، مع البشر يعيشون حالة التشرد وعدم الانتماء، والاستلاب، بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، وأصبحت الأزمة التي يعاني منها . . . ثلاثية لها جانبها الفردي المأساوي، وجانبها الإجتماعي، المرتبط بالفقر والتشرد، والجانب السياسي . . المرتبط بالنكسة.

وحين عاد [لؤي الكيالي] إلى ممارسة الرسم بعد الأزمة النفسية، بدأنا نكتشف في أعماله الجديدة، والتي عبرت عن حالة [توازن جديدة]، أصبحت اللوحات فيها أكثر واقعية من حيث المعالجة الفنية، وقدم النظام الهندسي العقلاني الذي تبنى اللوحة عليه، وابتعد عن الانفعلات السابقة المباشرة، وعن كل أشكال التجميل أو التنميق، واختزل الحركات في الأشخاص إلى أقصى الحدود الممكنة، ليبحث عن التكوين المتماسك، وقدم الموضوعات نفسها، وقد تحولت إلى لغة فنية تشكيلية وتملك الدلالات والرموز، الأكثر عمقاً، وكان الهدف هو الوصول إلى [المضمون الإنساني] في التشكيل الأكثر تعبيراً، بعد البحث والتنقيب عن الأشكال الفنية الملائمة، وإعادة النظر في الألوان والخطوط، لتصبح قادرة على التعبير عن المضمون، والوصول إلى اللوحة المتوازنة، والتي تملك القيم التشكيلية الجديدة ويتجاوز بلوحاته كل المراحل السابقة.

وقد توصل الفنان [لؤي الكيالي] إلى الشخصية الفنية الخاصة، التي تملك الحضور المميز، وذلك من خلال الحوار بين أزمته الفردية، وما كان يختفي في أعماقه من أزمات، وقد أعطت [التكوين الشخصي]، الذي كان يتميز بأنه كان شخصاً مرهف الحس، ويحمل الحزن والكآبة، في أعماقه، وشعور بالإحباط وهذا يمثل جزءاً هاماً من شخصيته، ومصدراً هاماً لكل حزن نراه على وجوه أشخاصه، وهذا الدافع الداخلي كان حاضراً دوماً، وهو يريد تجاوزه، والوصول إلى التعبير عن أزمة الأشخاص الذين رآهم في الطريق، وهم يمثلون طبقة إجتماعية مسحوقة، وأحس بالانتماء إليهم، والتعبير عن مأساتهم، وهم يملكون أزمة مشابهة لأزمته، ويحملون المعاناة نفسها، والوصول إلى التعبير عن حالة التشرد لقوافل اللاجئين والنازحين الذين قدموا الوجه الثالث للمشكلة.

وقد عمد إلى عملية دمج هذه القضايا في لوحاته الأخيرة، وعن طريق الصياغة الحديثة، وتوصل إلى الحلول المختلفة، والتي عبرت عن [لؤي كيالي] في مرحلة الثالثة، والتي تستقل برأي خاص، وتصل إلى الناس معبرة عنهم، واستفاد من التجارب السابقة التي قدمها، ليعطي [فناً] أصبح له مكانته واحترامه ضمن حركة الحداثة الفنية في [سورية]، وله دوره الريادي المؤثر على أجيال الفنانين الذين أتوا بعده.



صباح الخير أيها الحزين - لؤي كيالي

مرحلة البداية والتكوين
١٩٣٤ - ١٩٦١

ولد الفنان [لؤي الكيالي] في مدينة [حلب] عام [١٩٣٤]، وكان موهوباً منذ البداية، وذلك حين رسم بعض اللوحات في العام [١٩٤٥]، وكان في التاسعة من عمره، وقام بنقل بعض اللوحات الأخرى عن الصور الضوئية، التي كانت تقليدية واقعية، وقد أشاد أساتذة الفن في مدينة [حلب] بموهبته، وذلك في المرحلة الثانوية من الدراسة، وقد أقام أول معرض فردي عام [١٩٥٢] في المدرسة الثانوية نفسها وهذا يدل على [الموهبة المبكرة]، وعلى [التفوق الفني] الذي وجد الرعاية اللازمة، التي قدمها مدرسو التربية الفنية، والتي جعلته يندفع لممارسة الفن التشكيلي، ودون توقف، وقد ساعده على هذا الاندفاع، شعوره الواضح بالموهبة، وتمسكه بالفن، وإصراره على ممارسته.

وحين أنهى مرحلة الدراسة الثانوية في العام [١٩٥٤]، التحق بجامعة دمشق ليدرس الحقوق، وذلك لعدم وجود كلية للفنون الجميلة، وعدم تمكنه من الدراسة الفنية خارج سورية،

ولم يلبث أن ترك الجامعة، لأنه لم يجد في هذه الدراسة ما يحقق طموحه، وآثر أن يعمل في إحدى الوظائف في مدينة [حلب]، وكان قد فاز بالجائزة الأولى في معرض طلاب جامعة دمشق، وقد عزز هذا الفوز من القناعة بأن الفن هو الشيء الأساسي في حياته، وعليه أن يتابع الدراسة بأي شكل من الأشكال، وهكذا فضل هذه الوظيفة على الجامعة، ليعاود الرسم، وهكذا أخذ الفن يصبح الشيء الأكثر أهمية في حياته، منذ تلك الفترة، وقد صرح لبعض أصدقائه المقربين عن أنه [مؤمن بإمكاناته الفنية الكبيرة، ويجب البحث عن وسيلة لمتابعة الدراسة].

وجاءت الفرصة المواتية له، إذ أعلنت [وزارة التربية] عن بعثة دراسية للفن في (روما)، في عالم [١٩٥٧]، ونجح في الامتحان لتفوقه، وسافر إلى [إيطاليا] في نفس العام، وتفتحت أمامه الآفاق الفنية الوسعة أمامه، حين اطلع على [الفن الإيطالي]، ويتابع الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة في (روما)، ويتابع الدروس الأكاديمية على يد المعلمين الفنانين، ليطور موهبته، ويصقلها.

وقد اندفع نحو الرسم بشكل مستمر، ويسهم في النشاط الفني المتعدد الأوجه، ويزور المعارض، ويتجول في المدن الإيطالية، التي أحس بأنها عبارة عن متاحف سواء من حيث عمارتها أو الأعمال الفنية التي وضعت فيها، والتقى بزملائه الفنانين الذين يدرسون هناك، وكانوا عديدين، ويتبارون للمشاركة في المعارض، والمسابقات المختلفة، التي اعتادت المدن الإيطالية إقامتها كل عام، نال عدة جوائز، وقد عرف عنه أنه كان لا يتوقف عن الرسم، وكثير الانتاج الفني، وكان يملك الموهبة المتفوقة، والمتابعة، وهكذا لم يترك معرضاً إلا وشارك به، ولعل مشاركته في [بينالي البندقية الدولي] في العام [١٩٦٠]، وترشيحه لتمثيل بلاده مع عدد من الفنانين من بينهم الفنان [فاتح المدرس]، وكانا طالبين، يدل على مدى تفوقه، الذي لفت الأنظار إليه.

وكانت الفرصة مواتيه له، كي يزيد من خبراته الفنية، ويطور معالجته للوحة سواء من حيث المعالجة أو التقنية، وفيها انتقل من المعالجة التقليدية الأكاديمية للموضوعات، إلى بداية تشكل الصياغة الشخصية للموضوعات، وذلك في الفترة الممتدة ما بين [١٩٥٧ - ١٩٦١]، والتي بدأ فيها بتطوير طريقته في التصوير الزيتي، تطويراً جزئياً، وحتى توصل إلى التبدل الرئيسي والجوهري الذي كان في عام [١٩٦٢] وفي (دمشق) بعد عودته.



لؤي كيالي - الثكالى الأربعة

إن لوحته [وجه فتاة - ١٩٥٨] تدل على قدرته على معالجة وجه شخص، وقد رسمت بعناية ودقة، تدلان على المعرفة والدراية بهذا النوع من الفن، مع بداية محاولة الوصول إلى أعماق الشخص المرسوم، بدلاً من التوقف عندما هو ظاهر ونرى هذا في أسلوب رسم الشفاه المعبرة، والعينين، وحركة اليدين، وحسن تنظيم الاضاءة، إلى مساحات فيها المضيء والمعتم والرماديات، كل مساحة تأخذ أهميتها، من خلال الاضاءة واللون المعطى لها، الذي أخذ شكلاً موحداً، متقارباً واللون البنفسجي يزداد إشراقاً أو قد يشف لنرى ما خلفه، وقد نراه يزداد قتامة، حسب موقعه، ويتحول

إلى توشيحات في خلفية اللوحة، وهكذا يقدم اللون الذي يأخذ قيمته حسب مكانه، ويتبادل المكان مع غيره، وقد نراه ظاهراً، أو تشف الألوان عنه، وإن أهمية لوحة [وجه فتاة] ترجع إلى أنه بدأ يتجاوز [الواقعية التسجيلية] إلى لغة حديثة، مدروسة في علاقاتها اللونية، سواء من حيث علاقة اللون بالضوء، وعلاقته بملمس المادة التي يقدمها، ووجوده على الوجه واليدين، أو الثياب أو في الخلفية، وتوصل إلى لغة شخصية لها صلاتها بالمفاهيم الحديثة، وجعل الهدف هو الوصول إلى أعماق الشخص المرسوم، وقد تبدلت مهمات اللون والشكل وتقديم شيء شخصي له أهمية كبيرة.

وإن اللوحات الأخرى التي رسمها في هذه المرحلة [١٩٦٠ - ١٩٦١] تدل على التغيير الذي حققه في مرحلة الدراسة في (روما)، وكما تدل الموهبة التي صقلت بشكل صحيح، ومن أهمها لوحة [الفنان بريشته] (١٩٦٠)، وكذلك اللوحات التي عرضت في [بينالي البندقية] والتي رسم فيها مدينة [روما]، ولجأ إلى رسم الأشكال بخطوط دقيقة، وتحوير الأشكال إلى صيغ هندسية، وإعطاء الملمس الخشن الذي بالفريسك التقليدي، وركز التعبير عن طريق القيم الضوئية المتدرجة اللون، ونحس بالحركة فيها نتيجة ايقاع الخط، وقدرته على التنظيم الايقاعي للأشكال.

أما لوحته [الفنان بريشته]، فهي تكتسب أهمية خاصة، لأنها تعطينا فكرة عن بداية تكون التأليف الشخصي للوحة، ويبرز فيها قدرته على التحكم بالخطوط، وتوزيع اللوحات إلى مساحات ضوئية، واكتشاف أهمية حركة اليدين في التعبير ودور العينين في تقديم أعماق الشخص، وهكذا يمكننا القول بأنها بداية تكون لوحات (اللوحات الشخصية) التي وصل [لؤي كيالي] فيها إلى الاتقان والتميز، والتي أسهمت في جعل فنه له خصوصية فيما بعد.

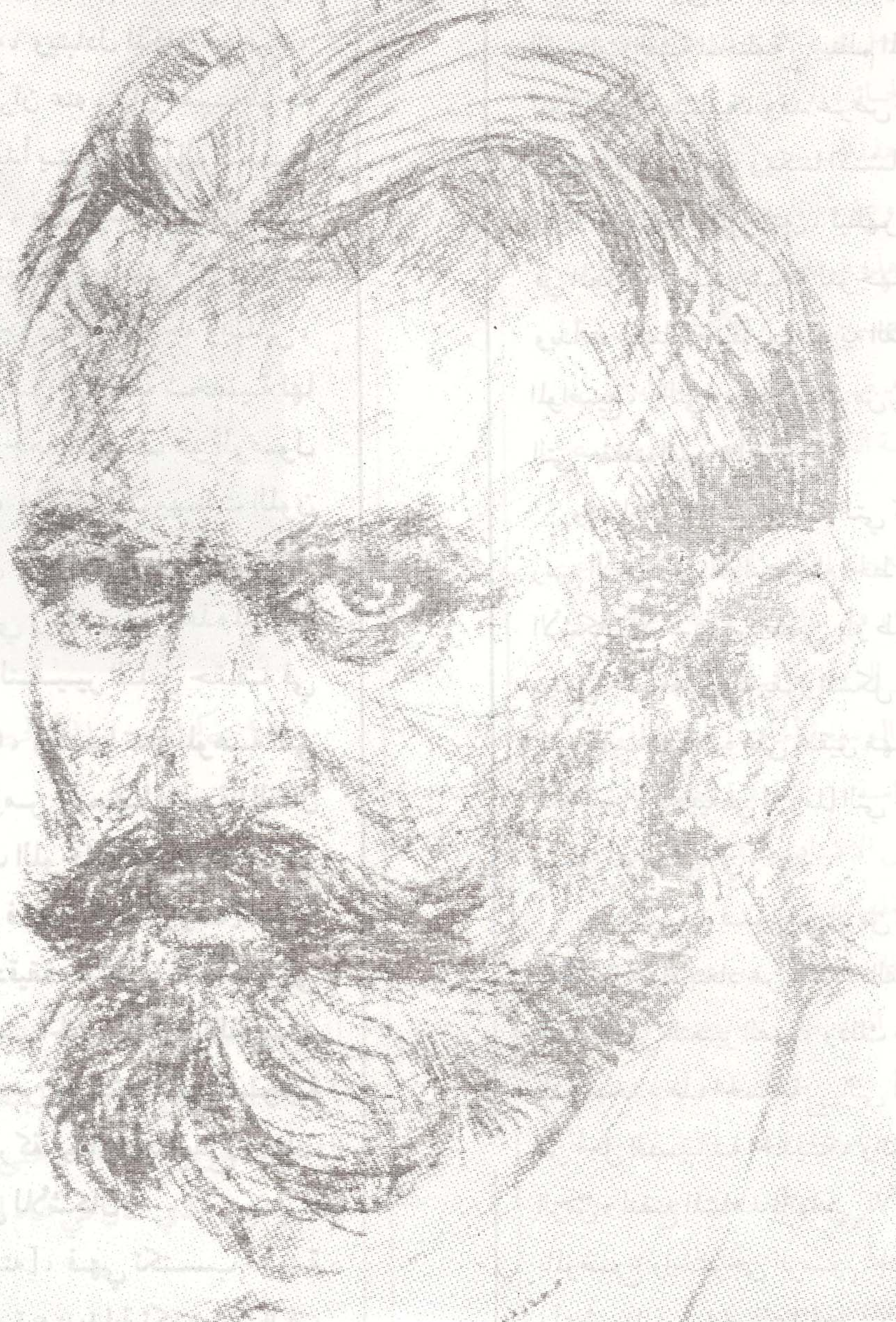
مرحلة البحث عن أسلوب شخصي

لقد عاد الفنان التشكيلي [لؤي الكيالي] في العام [١٩٦١] من (روما)، إلى (دمشق)، وبدأ يمارس النشاط الفني، يرسم اللوحات الفنية المختلفة، وينظم المعارض الفنية، ويشارك في المعارض الرسمية، وقد عرض اللوحات التي رسمها في (روما) و(دمشق)، ويمكننا اكتشاف التطور الذي حققه، إذا قارنا بين أعمال المرحلتين، ليظهر لنا أنه حقق تبديلاً جوهرياً في المعالجة الفنية، نتيجة لتوجهه إلى الموضوعات المحلية، وبدأت عملية تطوير أسلوبه الفني، حتى يتلاءم مع هذه المواضيع، والتي وجد الكثير من النقاد فيها الميزات المفضلة التي حققت الشهرة له.

وقد اعتمد على الموهبة التي كان يملكها كرسام بارع في رسم الأشخاص، واستخدام الخط لتقديم الشكل الإنساني، أو الأشكال الأخرى من طبيعة أو طبيعة صامتة، واستطاع أن يجعل الخط المتحرك يقرر الشكل والقيم التصويرية الأخرى التي كانت تساعده على تحقيق مهمته الفنية، وقد استفاد من الدراسة الأكاديمية في [روما] التي جعلته يمارس الرسم بالقلم، بشكل متواصل.

وتوصل بعد فترة من الزمن، إلى إعطاء الخط جمالية تشكيلية، والابتعاد عن التقيد بالقضايا التشريحية، والمفاهيم التقليدية في التعبير الفني، وذلك من أجل التحوير التشكيلي، الذي يخدم هذه الجمالية، والتي أصبحت تتجاهل التفاصيل من أجل الصياغة الحديثة، والتي زادت اتقاناً، وتطوراً مع الزمن، لتقنع المشاهد بأنها هي الأكثر فنية، وبعيداً عن التقيد بالموضوع واستوحى الرسوم الجدارية القديمة، الإفريسك، وأعطى الملمس الخشن الملمس والموحد اللون، والذي يملك العجينة اللونية الدسمة، والتي تتدرج القيم الضوئية فيها، وتعطى تدرجات الأنغام، التي تتلوّن على السطح، وتغني هذا الملمس، وذلك عن طريق الحركة الإيقاعية للخط واللون، وتبرز الأشكال المرسومة عليه، وقد ظهرت على جدران مهترئة في الخلفية، التي تحفل عادة بالتبدلات الطبيعية، والتي تشكلها العوامل الجوية، وتقلبات الطقس، وأفعال الإنسان عليها، والتي أوحت بالقدم والزمن.

لقد كانت البداية الواقعية، هي التي تمثل [لؤي الكيالي] في لوحاته الأولى، ثم خضعت إلى التغييرات المختلفة، للوصول إلى لغة فنية شخصية، قادرة على



لؤي كيالي كما رسمه وحيد مغاربة

التعبير عن العالم الذاتي المأساوي، وعن طريق الوجوه الحزينة، وحركات الأيدي التي تساعده على تحقيق هدفه، وتقدم جواً من الكآبة الذي يسيطر على الجميع، مع الإضافة الجمالية الضرورية، والتي يشعر المشاهد بها، ويتفاعل معها، لأنها تربطه بها، لأن [لؤي الكيالي] كان يرسم دوماً الأشخاص المتعبين، الذين نراهم كل يوم في الطريق، ويقدم الصياغة الفنية المتحررة، التي تريح الناظر، وتجعله يتأمل ما يرى دون أن ترهقه أو تتعبه.

ويقدم اللوحات التي تملك نفس الموضوعات المألوفة عنه، وبنفس الصياغة التي شرحناها، مع بعض التبديلات الجزئية التي تقتضيها طبيعة الموضوع المعالج، أو التطور الذي حققه في هذه المرحلة، ولهذا نلاحظ أن اختلاف الموضوعات قد جعل المعالجة الفنية المستخدمة،

تتبدل حسب الموضوع، وما فيه من مشكلات أو ما نراه في الموضوع، من عناصر رئيسية، وخلفية مساعدة له.

وهذا الأسلوب التشكيلي، ينطبق على لوحات [الزهور] أو [الطبيعة الصامتة]، كما نراه في لوحات [الأشخاص]، وذلك لأن لوحته [زهور - ١٩٦٢]، تختلف عن لوحة [الزنابق ١٩٦١]، أو عن لوحته [زهور - ١٩٦١]، لأن [الزنابق] تقدم الخط الذي يحدد الكتلة اللينة، والتي تتميز بحضورها الواضح الكتلة، ونرى [الزهور] قد اندمجت في الخلفية، والخطوط لا تبرز الكتلة، بل تلح على ايقاعية الخط وحركته.

وتختلف لوحة [البائع الصغير - ١٩٦٢]، عن لوحته [طفل يقود دراجة - ١٩٦٢]، وذلك لأن اللوحة الأولى تعتمد الخط المحدد للأشكال، والذي نراه رفيعاً ومندمجاً مع الخلفية، وفي اللوحة الأخرى نحس بالكتل الهندسية المعمارية، والتحوير يعطي الأشكال طابعاً قوياً ومتيناً، والخطوط تفصل الموضوع عن الخلفية.

وكذلك نرى لوحتيه، [من وحي دمشق - ١٩٦١]، و(التكية السليمانية ١٩٦١]، وهكذا تتوافق الصياغة مع الموضوع، تارة نرى الخط اللين أو الرفيع المتبدل، أو الخط الثخين المعبر عن الكتل، والمساحة المندمجة مع بعضها، أو المستقلة عن الأخرى، وبحيث تضيع الأشكال أو تبرز بقوة.

ونستطيع القول بأن [لؤي الكيالي] قد أصبح يقدم الخط المعبر المختزل الذي يختصر كل زائد، ليبقي على ما هو أساسي، ويحذف كل الحركات غير الهامة، التي رآها تعيق عمله الفني، وتحدد الصياغة الفنية التي تركز على الموضوع الرئيسي، والذي نراه في المقدمة، ولا تعطى الخلفية نفس وأصبحت لوحاته أكثر قدرة على التعبير عن المواضيع، والوصول إلى الأحاسيس الانسانية، والتي تقدم [المضمون]، وتعبر عن الرؤية الشخصية المستقلة، حين بدأ يرسم ما يحس به إزاء الموضوع، ولا يرسم ما يراه بشكل مباشر، وعدل الأشكال لتتلاءم مع هذا الاحساس، ويصل إلى الهدف الانساني، وكذلك تبدلت الألوان، وابتعدت عن المحاكاة، وأصبحت (رمزية) شخصية، ترتبط بمواقفه من الأشياء، وليس الحياد إزاءها.

وقد أصبحت اللوحات في نهاية هذه المرحلة، تؤكد على ما ذهبنا إليه، وتتجه إلى التحوير لخدمة التأليف الشاعري، أو إعطاء أقصى الجماليات عبر الخط، وملمس السطح الفيزيائي، والاقتراب من الواقع، أو الابتعاد عنه، حسب الموضوع المعالج أو حسب وجهة النظر، أو انفعاله بما شاهد، أو ما رآه وظل في الذاكرة.

وإن لوحة [من وحي البندقية - ١٩٦١]، تعطي فكرة واضحة عن أسلوبه، وهي اللوحة التي رسمت من الذاكرة، أكثر مما رسمت من الواقع، ونرى المحاولة لتقديم التشكيل الحديث، ولذلك جعل اللوحة عبارة عن سطح مستوٍ، تتحرك الأشكال فيه، وقد أحسن توزيعها على المساحة، ونرى العمائر والبيوت قد تحولت إلى كتل هندسية متطاولة، وأضاف النوافذ التي أعطت الإيقاعات المختلفة، نتيجة لحركتها واهتزازها، وعدم الاستقرار على المساحة الزرقاء، وأقام الجسور التي تصل بينها، حتى يؤكد على الاستمرارية في (التكوين)، وذلك عن طريق الخط المحدد للأشكال، الذي يتحرك ويلف العمل الفني كله، وأسهمت أعمدة النور المتراقصة، والمركب في القسم الأمامي، والقمر في الأعلى، في التأكيد على الهدف الشاعري، والذي تتفاعل كل العناصر لتخدم الهدف الفني، والوصول إلى المضمون التشكيلي، الذي يحمل الرؤية الشخصية للموضوع المصور، ولهذا ابتعد عن الصيغ الفنية التقليدية للرسم، وأهمل المنظور التقليدي، الذي نألفه عن رسم هذه الموضوعات، ليقدم الذكرى الملخصة للموضوع الذي يقدمه الانطباع الشاعري الذي أحس به حين زار المدينة، وتأثر بجوها.

وقد تجلت براعته في التصوير، حين رسم لوحات الوجوه الشخصية أو المواضيع المركبة، واللذان يبدوان ملائمين لطبيعته، أكثر من غيرهما، من المواضيع، والتي كانت تركز على الجوانب الذاتية المأساوية لكل وجه، والتي نراها حزينة، وعن طريق وضع الشخص، وحركته، أعطى الشكل الملائم، وقدم العلاقات التي تربط بين الأشخاص، وبين المكان الموجودين فيه.

وتمثل لوحته [ماريا - ١٩٦١] [صورة (٣٠)] النموذج الهام للوحات الوجوه في بداية هذه المرحلة، لقد رسمها جالسة

على المقعد بهدوء، وبخط واضح التحديد للملامح، وبدون تفاصيل، وتجلت القدرة على التحديد بالخطوط بعفوية وحركة، وكان قادراً على الوصول إلى الإضاءة المتنوعة، على سطح اللوحة، وتقديم لون موحد يحدد الملامح المرسومة، والتي نراها في العينين، وأسهمت حركة اليدين في التعبير عن الهدوء الذي نراه ظاهراً، ونحس بأنه يخفي عالماً داخلياً مضطرباً، وهو يبحث عن هذا العالم، واكتشافه من خلال عملية النفاذ إلى أعماق الأشخاص.

وينطبق هذا المفهوم على لوحته المعروفة [انتظار ـ ١٩٦١] [صورة (٣١)]، مع بعض الإضافات الهامة، إذ رسم الفتاة التي تمثل (الإنتظار) بخط متحرك متحرر، يحدد المعالم الرئيسية للفتاة التي تنتظر وأمتعتها أمامها، وخلق علاقة واضحة بين التعبير المرتسم على الوجه، وحركة اليدين، وخصوصاً اليد اليمنى التي تحولت نحو الوجه، وتقابلها اليد اليسرى التي اقتربت من الأمتعة، ونرى جمالية الخط المرسوم وترابطه مع اللون الموحد الذي يشمل اللوحة كلها، والموضوع الذي تقدمه اللوحة عبارة عن مشهد رسم سريع لمشهد رآه وسجله، ونراه من المشاهد المألوفة في الحياة اليومية، وقد رسمه من الواقع برسم قلمي، وبلقطة، كأنها صورة ضوئية، ولهذا نحس بأنها الحادثة التي تلتقط اللحظة وتوقفها، ثم تحولت اللقطة إلى لوحة، وذلك حين اختزل التفاصيل، وقدم الخط السريع المحدد للمرأة، وقدم الحالة النفسية لامرأة قروية، قد جاءت إلى المدينة، وجلست تنتظر شخصاً ما، وهي قلقة متلهفة لرؤية هذا الشخص الذي لم يحضر، وهكذا يتعمق الفنان في الدراسة الفنية، ويقدم اللحظة الدرامية، التي يصل الانفعال فيها إلى أقصى درجاته، ويركز الاهتمام على اللحظة الهامة، ويعمق الموضوع حين يضيف المضمون الإنساني إليه.

ويقدم الموضوعات المركبة، من أكثر من شخص، والتي نرى فيها نفس خصائص لوحات [الوجوه الشخصية]، وتعبر عن نفس الأهداف، ولعل أهم هذه اللوحات، لوحة [انسجام ـ ١٩٦١] [صورة (٣٢)]، و[لوحة حلاق القرية ـ ١٩٦١]، وفيهما اللغة التشكيلية التي تميزت بشاعرية، وغنائية خاصة، وحداثة فيها المضمون الإنساني، وبصياغة خاصة.

لقد رسم لوحته [انسجام]، وقدم فيها طفلين يعزفان الناي، والمشهد نراه في الريف، وقد ظهر (خروفان) أمام الطفلين، وقد انسجما معهما تماماً، كأنهما يسمعان الناي، والموضوع بسيط ببساطة شديدة، وفي نفس الوقت نرى أربعة عناصر تتألف اللوحة منهم، وهذه العناصر تؤكد على أن الفنان قد استخدم التأليف المركب ليقدم موضوعه، ولجأ إلى التحوير والتلخيص ليقدم الموضوع المشوق.

ونرى الطفل الأول قد رسم بخط لين قد بالغ في تحويره ليشكل شكل طفل وقد تحولت إلى قطع ناقص في الهندسة، ولا يمكن أن تتوافق هذه التحويرات مع المفاهيم التشريحية التقليدية، إذ يستحيل من الناحية الوصول إلى الشكل الهندسي، لكن الحركة الإنسانية للخط التي قدمها، قد أعطت إيقاعاً جمالياً، وأعطت للوحة جمالية بصرية مطلوبة، حتى تتناغم عناصر اللوحة، وترضي التأليف، وتتوافق مع الغاية.

كما لجأ إلى التكرار للعناصر المستخدمة، إدخال التباين الضئيل في الوضع الذي يمثله هذا العنصر، وتدرجات اللون. الرأسان المتجاوران، واليدان، والرجلان، والقدمان، رأسا الخروفان، وأرجلهما، وهكذا برزت الايقاعات التي أغنت التكوين بالحركة، والتي تدل على أن جهداً كبيراً قد بذله حتى يوجد العلاقات الحديثة، ويستعين بها، وبالشكل المقصود تماماً، ونرى التحوير في شكل الخروفين، حتى ينسجما مع الأشكال الأخرى، واستمرارية الخط الذي يحدد الأشكال، والتي توصلنا إلى تكوين مغلق، لوحة لها استقلالها، وتتحدد العناصر فيها لتؤكد على جدية البحث وأصالته، وتساعده الحركات التي تكمل بعضها، والتي توصلنا إلى مشهد طفلين يعزفان الناي، وقد انسجما تماماً مع الخروفين، وظهر الحزن على الوجوه، ونقلاه لنا عن طريق العزف، الذي يطرب له الانسان، وذلك لأنه ينقل انفعالات إنسانية، وبلغة شاعرية موسيقية، وقد سخرت كل العناصر لتؤدي دورها، وتنقل المشهد المرئي وقد أضاف الفنان إليها العناصر والتحويرات التي تخدم الهدف الرئيسي.

وهذا [التأليف الشاعري] نراه أيضاً في لوحته [حلاق القرية ـ ١٩٦١] التي عالجت فيها موضوعاً شعبياً شيقاً، التقطه



لؤي كيالي ـ في سبيل القضية .

من الريف أيضاً، وفيه يصور [حلاق القرية] الذي يقوم بالحلاقة للناس على قارعة الطريق، على الرصيف، وقد أحب الفنان هذا المشهد حين رآه في إحدى قرى الريف، ووجد فيه الايماءات المختلفة، وأعطى الموضوع الذي يبدو غريباً، وله جدته، التحويرات للأشخاص، وقدم المعالجة الشاعرية فيه، والتي تستأثر باهتمام المشاهد وحب الاطلاع، ولكنه جدد ذلك الموضوع ليعطي شيئاً جديداً فيه.

لقد بحث (لؤي الكيالي) في هذه الفترة، عن المواضيع المشوقة، التي تلفت النظر، وقام بجولات عديدة في الريف، ورسم في (معلولا) و (أرواد)، كما اهتم بالمشاهد اليومية للناس في الشارع، وتسجيل ذلك في لوحات عديدة، والوصول إلى المضمون الإنساني بالكشل الحديث، وأعطى الصورة عن قدرته على معالجة أي موضوع، وبشكل فني أغنى المواضيع وأعطاها التحويرات لتكون جميلة وموحية.

لكن [الوجوه الشخصية] التي رسمها في هذه الفترة، كانت تمثل أكثر انتاجه الفني أهمية وانتشاراً، إذ رسم مئات اللوحات لوجوه الأشخاص، وحاول أن يسبر أغوار هؤلاء الناس، ويقدم من خلال اللوحات المختلفة، التعلق وحب اكتشاف ما في النفس البشرية من أسرار، وتقديم العالم الداخلي لكل شخص يرسمه، ويستعين بمهارته الفنية حتى يقدم الأشياء الظاهرة والمعبرة عن العوالم النفسية، والتي تجعل المشاهد يطل على عالم غني بما فيه، وقد قدم لهذا العديد من اللوحات التي تعتبر من أهم اللوحات التي رسمها، وقد استعان بلوحات طولانية، الطول فيها يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف العرض، وساعده هذا على تقديم الوجه وقد امتلأت اللوحة به، دون أن يترك الفراغات الكبيرة، في اللوحة، وبدأ يركز على العناصر الهامة في الوجه، وأضاف العناصر المساعدة له على التعبير، كالحيوانات الأليفة، أو الرسائل أو الكتب أو الأزهار، وركز الاهتمام على التعبير عن نفسية الشخص، ولكل رسم الألوان الملائمة، وكذلك العناصر الرمزية، التي تساعد على التعبير، وتعطي العمل الفني مضموناً خاصاً، وقد نظم معرضاً كاملاً عام (١٩٦٢)، وهي اللوحات التي زادت من شهرته، وجعلت الكثيرين يرغبون في طلب رسم لوحة شخصية، وأصبح فنان الوجوه الشخصية بلا منازع، ومن المعروف أن رسم وجه محدد له أهمية كبيرة، وذلك لأن الفنان يرسم الشخص المحدد المعالم، ويقدم اللغة الحديثة في نفس الوقت، وليس هذا بالأمر السهل، حين يرسم وجهاً غير محدد الملامح، ويحتاج إلى الكثير من **المهارة** حين يرسم الشخص، ويعطي رؤيته الخاصة من خلاله.

ويطرح التساؤل الهام، هل اكتفى [لؤي الكيالي]، بهذه الموضوعات التي رسمها، وهل توقف عندها، سواء من حيث التشكيل أو الصياغة الفنية، أم أن التجارب قد تعددت، واختلفت الصياغات الملائمة لها.

لقد بحث (لؤي الكيالي) عن المواضيع المختلفة، الانسانية، والاجتماعية، وقدمها باللغة الفنية الشخصية



لؤي كيالي - في سبيل القضية

التي تملك القدرة على التجدد، والتلاؤم مع كل جديد يراه ويعبر عنه، والبحث عن العالم الداخلي، وتبدلاته اللامتناهية التي نراها مختلفة من شخص إلى آخر، ولها تجديداتها التي ترتبط باللحظة الزمانية التي يقدمها، وما يطرأ على الانسان من انفعالات، ويعيش المشلات على كل الأصعدة التي فتحت الباب على مصراعيه، لفن يهتم بتصوير الإنسان في لحظة، وما يحيط به من ظروف، وباحثاً عن اللحظات التي يطرأ التبدل فيها على الانسان، والتي تسمى اللحظات [الخاصة] التي تحمل

[الحزن] أو [الانفعال] الذي تتنازع الانسان عدة عوامل حزينة، أو مفرحة، أليمة، أو مأساوية، والتي يمكن أن نقول عنها بأنها تمثل [الموقف الانساني]، وما يثيره هذا الموقف من قضايا تعبيرية وفنية، وهكذا أصبح الفنان الذي وضع فنه في خدمة قضية الانسان، الذي يمكن تلخيصه على الشكل التالي: [إنسان - إزاء - مشكلة]، و [انسان - إزاء - إنسان]، و [انسان - إزاء - قضية اجتماعية]، وهكذا أصبح الوضع أو الموقف هو الذي يتحكم بالمشكلات الفنية الكثيرة، والتي تدل على غنى التجربة وتعدد جوانبها، وصدق الفنان في اللحظة التي يعطيها كل وجوده، ويستغرق بها لتصبح لها أكثر من جانب، وعن طريق الاخلاص للقضية التي يعالجها، واعطائها كل الأهمية.

* * *

مرحلة اللوحات التعبيرية والمأساوية

وقد اختلفت اللوحات التعبيرية المأساوية التي رسمها [لؤي الكيالي]، في هذه المرحلة، وابتعدت عن الجوانب الشاعرية ذات الطابع الرومانسي، والذي كان مسيطراً، وذلك لأنها رسمت نتيجة لحادث مأساوي هزه من الأعماق، ولم يترك له المجال... ليبحث عن التوازن، أو التأليف الموسيقي الشاعري، ولهذا فقد نقل الحالة التي عاشها الى اللوحة مباشرة، وهو في لحظة إنفعال كان طاغياً، ولم يستطع السيطرة عليه.

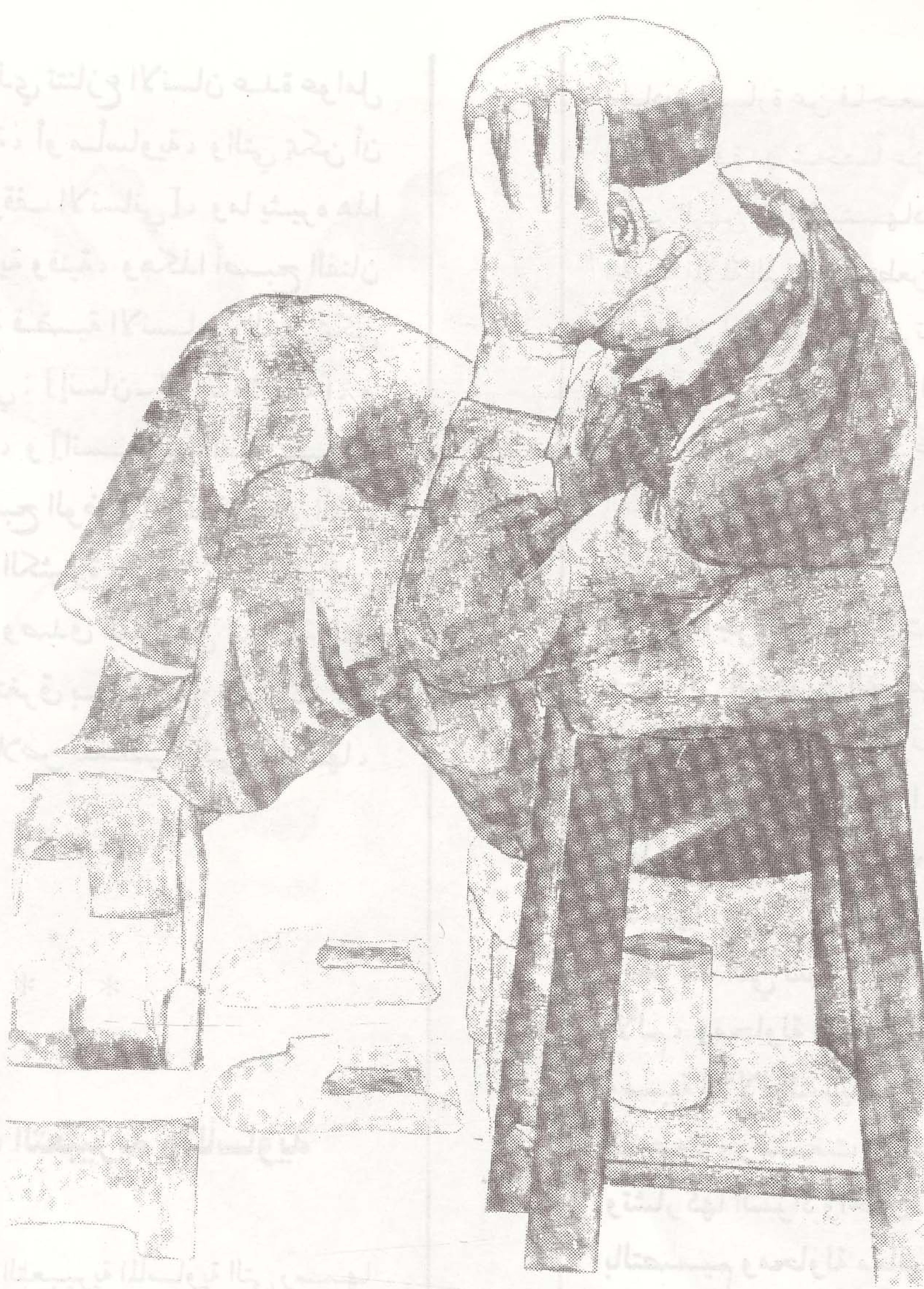
ولعل أهم هذه اللوحات، لوحته الشهيرة [الثكالى الأربعة - ١٩٦٢] [صورة (٣٤)]، وقد تميزت بطابعها الانساني، ويمكن أن يكون لها تأويلاً اجتماعياً أو سياسياً، وقد تبدلت المعالجة الفنية، وابتعدت عن غيرها من لوحات المرحلة ذات الطابع الجمالي المحض، وأعطت بداية التحول نحو المواضيع الاجتماعية والانسانية، وذلك لأن [لؤي كيالي] شاهد حادثاً حزيناً، في إحدى جولاته، وتأثر به تأثراً كبيراً، وكان هذا الحادث عبارة عن فاجعة مؤلمة، حلت بأربع من النسوة الثكالى، فقدن شخصاً عزيزاً عليهن، وقد صور لحظة نقل الخبر إليهن، والاستشهاد الذي وقع أثناء الحرب، وكانت الحادثة المؤلمة التي لم يستطعن تحملها، وهكذا تحول النسوة في لوحته الى أشباح، ولجأ الى تشويه الأشكال الانسانية، وإظهار البشاعة التي أراد لها أن تعبر الوقع الأليم للحادثة، ومايمكن أن تسببه من آلام، والابتعاد عن المفاهيم الواقعية في التعبير الفني، والوصول الى الارتباط بالواقع بأسلوب جديد، يحاور العالم الداخلي وينقله.

وقد أجرى التعديلات الكثيرة على تأليف اللوحة، ولجأ الى التكوين الهرمي الذي ساعده على تنظيم المساحات والبعد والقرب، وتقديم المساحات السوداء والرمادية، وقد جعل المقدمة تحتوي على امرأتين إحداهما تطاولت على نحو لايبدو مألوفاً، نتيجة لما أصابها، من الألم والحزن، واللذان يسببان الهزال، والحركة التي تقوم بها إحدى المرأتين لها دلالتها على الألم، ومحاولة التجاوز للمشكلة، والتي تبدو عنيفة، ومسببة للآلام الشديدة، التي تعتصر القلب، ويبدو على الوجه، ووضعت المرأة الأخرى يدها على خدها، وتشاركها السواد والحزن، وحركة اليد تعطي الاحساس بالتصميم ومحاولة مغالبة الألم، أو منعه من الظهور، وبشكل واضح.

ورسم امرأتين في الخلفية، وبلون رمادي، وتضع إحداهما يدها على خدها، لتمنع نفسها من الصراخ، أما المرأة فلا يبدو إلا وجهها المتألم.

إن الشيء الهام في هذه اللوحة هو اعتماد (لؤي الكيالي) على المساحات الضوئية، وتفضيله على الخط، وعملية التداخل اللوني بين الأشخاص، الذي يوحي بالوحدة التي ربطت النسوة في لحظة الألم، وأعطت المفاهيم الأكثر حداثة الملائم للموضوع المعالج، والمضمون الانساني.

ويرسم (لؤي الكيالي) لوحته [الحبلى - ١٩٥٦] [صورة (٣٩)]، التي تتوافق مع [الثكالى الأربعة]، في كثير من الأوجه، وخصوصاً التحوير للأشكال الانسانية وتصوير أعماق النفوس بدلاً من ظواهر الأشياء، وسعى الى اكتشاف



عوالم المرأة الحامل، ومعاناتها، ونرى الوجه المتألم، والذي رسم بالمساحات ويكتشف أهمية ترابط الألم مع التشويه، والبحث عن اللحظة الدرامية للتصوير والاعتماد على توقيف الزمن لحظة التعبير، وتقديم الحركات ذات الطبيعة الخاصة المعبرة عن العوالم الداخلية، لأن المرأة الحامل وضعت يديها على البطن، وأسلوب التعبير عن الألم، حين أخذ الوضع شكل صليب، كدلالة على الألم يبعثه الجنين في الداخل، وذلك لأن الحامل تتحمل الكثير من أجل الجنين، وهي تحرص عليه، وعليها أن تدفع الضريبة المطلوبة، وهكذا يبدو الألم شيئاً طبيعياً، وهو وسيلة للخلاص، كما أن الطريق أصبحت مفتوحة أمام الحياة الجديدة التي ستولد.

ومن الواضح أن [لؤي الكيالي] يلجأ الى التلخيص من جهة، والى المبالغة من جهة أخرى، ويقدم اللوحة التي تملك أكثر من تفسير، وذلك لأن الموضوع، والمضامين المعطاة، يمكن أن تدلنا على [امرأة حامل] لكن الصياغة أعطت المرأة الدلالات الانسانية، لأنها المرأة التي تمثل الحياة والتجديد، والأمة التي هي في مخاض جديد، حين يولد طفل، ويتحمل أهله الآلام، وكذلك هي الحياة المزيج بين الانفعالات المتشابكة بين فرح وألم وليس التعبير الأحادي الدلالة.

لوحته وجه [شاب ـ ١٩٦٣] [صورة (٤)]، ونرى المساحات السوداء، والألم على الوجه، ممتزجاً بمشاعر عديدة أخرى، ونراها على الوجه وعظام الصدر، وحركة اليدين الممتدة، وماتبرزه اليدان من تعب، نتيجة

لعمله الشاق الذي يقوم به، ونحس بأنه حالة من حالات الألم، وذلك لما صور في اللوحة من حركات، لكن الواضح أن هذا أيضاً له دلالته الكبيرة على أن المعاناة ضريبة يدفعها الانسان، وذلك حتى يتجاوز شرطه الانساني، ويعطي العطاء الذي يتوافق مع مايملكه من قدرات شباب يعمل ويريد الحياة له وللآخرين.

لؤي واللوحات التعبيرية

وفي المرحلة الثانية من تطور تجربة [لؤي الكيالي] الفنية، التي بدأت في العام (١٩٦٥)، تبدلت الرؤية الفنية التي كانت سائدة في الماضي، وكان التبديل شاملاً لكل أعماله الفنية، ولهذا كان مفاجئاً لكثيرين ممن عرفوه، واعتادوا على شكل من التعبير الفني، يتلاءم مع الموضوعات التي قدمها في المرحلة الأولى، لكنه لم يكن غريباً، ولا مستغرباً ممن عرفوه المعرفة الوثيقة، وأدركوا أن بذور التغيير موجودة، ولكنها مختفية خلف شكل من التوازن الظاهر، الذي يمنع الانفعالات المضطربة من أن تظهر.

وهكذا تجددت الموضوعات المعالجة، والأشكال الفنية التي لجأ إليها، لتتوافق مع المضامين الانسانية التي أصبح يفضلها، والتي اختلفت عما كان قد عرف عنه، والتي قادته الى تجديد نفسه، وأظهرته في ثوب جديد، يمثل المرحلة الثانية من التجربة، وله صلاته بالواقع الانساني المتجدد حوله، وما فيه من تبدلات لاتنتهي.

وقد أثارت هذه التغييرات الشاملة، العديد من التساؤلات عن الأسباب التي دفعته الى هذا التبديل، وعن الدوافع الحقيقية الكامنة وراء هذا كله، وماهي المبررات التي دفعته الى هذا الشكل الحديث من الفن، الذي يبدو مغايراً لما اعتدنا عليه، وفيه التحول الذي أدخله في مغامرة فنية محفوفة بالمخاطر، ويحتاج الى اقناع الآخرين بصحة ماأقدم عليه، وذلك لأنه قد ابتعد عن الأشكال الفنية، التي قدمها في الماضي، والتي حققت الشهرة له، وأعطته مكانة هامة يطمح كل فنان الى تحقيقها.

وحين يلجأ الفنان الى التبديل، في أسلوب معالجة اللوحة، فإنه يكون قد اقتنع بأنه يقدم الفن الذي لايعكس كل مايريد التعبير عنه، وعليه أن يبدل حتى يتلاءم مع الموضوعات الجديدة التي يريد تصويرها، والتي أصبحت ملحة، ولايمكن تجاهلها، وعليه أن يكون معبراً عن المرحلة الجديدة، التي تحفل بالأحداث المتنوعة، وأن يبحث عن الوسائل الملائمة، ويعيد النظر في الأشكال الفنية على ضوء ماكان قد اكتشفه في الواقع من عناصر تشكيلية، تساعده على التعبير عن نفسه، ومايمكن الاستفادة منه من التراث التشكيلي، والوصول الى الشكل الأفضل من التعبير الفني.

ولكن للتجديد مشاكله، التي ترجع الى أن الفنان أن يقنع الآخرين بصحة ماذهب اليه، وصواب مافعله، وعليه أن يقوم بجهد كبير حتى يقوم بذلك، وخصوصاً اذا كان الفنان معروفاً، وقد اعتاد المشاهدين على أعماله، وهم يريدون أن يظل على أسلوبه المألوف.

وهكذا بدأت المرحلة الثانية التي بدأت بعملية البحث عن أهداف جديدة، تكون أكثر ملاءمة له، واكتشاف الأشكال الجديدة، لم تكن مستخدمة، وسط جو مليء بالمصاعب، والتخلي عن كل المكاسب التي حققها، ووضع الفن أمام عملية اختبار جديدة، وصنعت فنه في موضع الشك في الجدوى، وإعادة النظر، ولهذا فقد اختلفت الآراء حول مدى صحة هذه الخطوة الجريئة، وأثارت العديد من التساؤلات حول الأمور التالية:

- لماذا أقدم على هذه الخطوة الجريئة، وماهي المبررات التي سيقدمها، وكيف يمكن تعليلها ضمن مسيرته الفنية، وما هي تأثيراتها على شخصية [لؤي الكيالي] الذي بدأ يعاني من أزمة نفسية حادة، وماهي أسبابها، هل يرجع الى عدم التوافق مع الآخرين، نتيجة للموضوعات الجديدة التي قدمها، أم أن لطفولته الدور الهام المؤثر، وكذلك. . الواقع الذي يعاني منه، والتي تجمعت معاً.

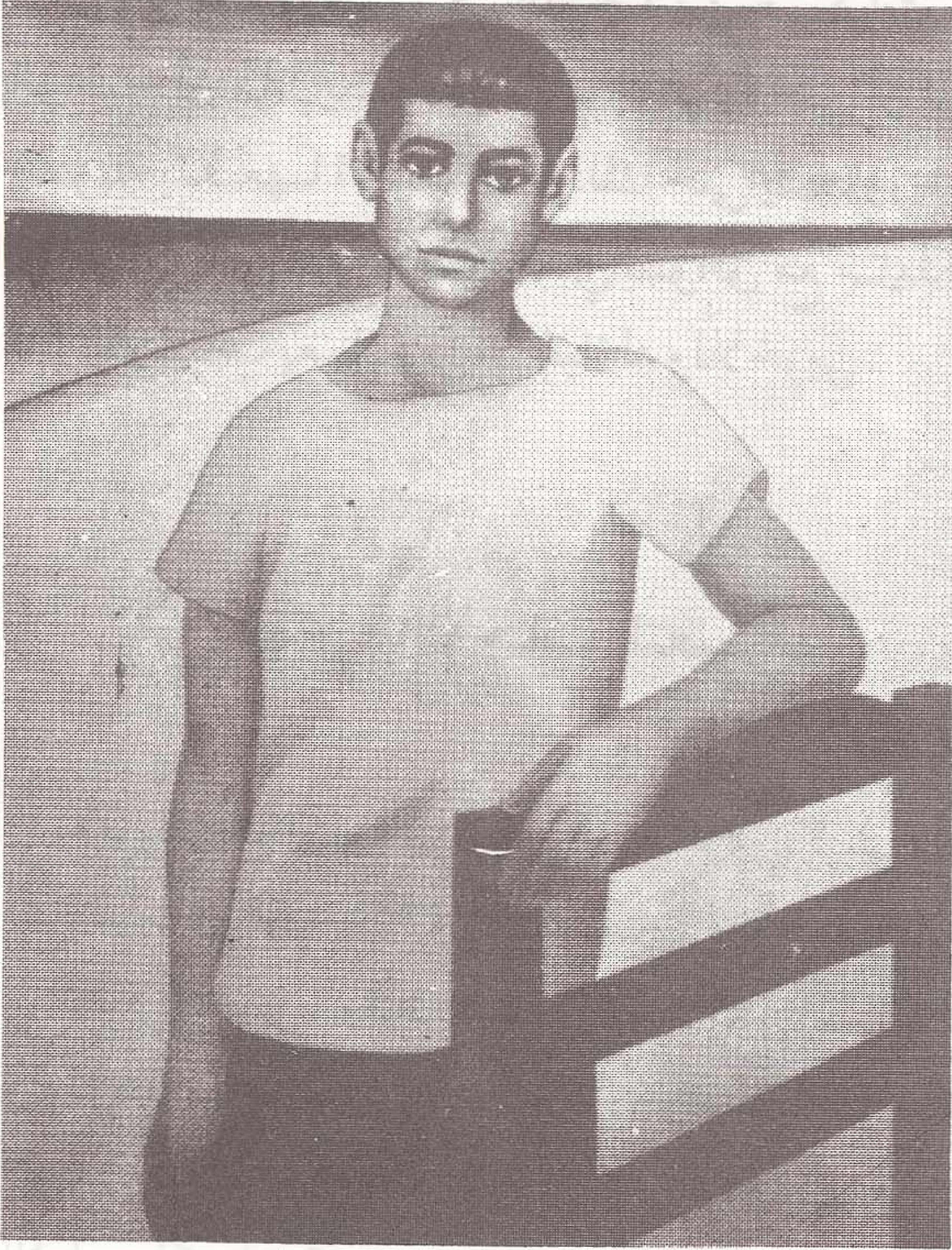
ولكن الشيء الواضح، هو أن [لؤي الكيالي] كان فناناً انسانياً، وفنه على صلة وثيقة بالانسان، ومايعانيه، وهو يتجدد مع كل تبديل، ويعيش المشكلة لأعمق أعماقها، ويقدم اللوحة التي نحس بأنها شديدة الصلة بحياته، ولايمكن الفصل بين هذه الجوانب، والتي قد

يكون لها التأثير المباشر على مايرسمه، والتي يكون لها الصلة العميقة الممتدة نحو الطفولة، والتي أوجد لها الأشكال الملائمة للتعبير عنها في كل مرحلة.

وهذا يدلنا على أن هذه التغييرات، التي مرت على الفنان [لؤي الكيالي]، على صلة بالأحداث السياسية التي مرت على المنطقة العربية، وخصوصاً بعد نكسة حزيران من العام [١٩٦٧]، وماتلاها من أحداث مؤلمة، هزت العربي من أعماقه، بدأ يحاول أن يعيد النظر في كل شيء حوله، وكانت الأزمة الخارجية التي فجرت الأزمة الشخصية عند الفنان، والذي عرف عنه أنه مرهف الحساسية تجاه الأحداث، وردود فعله كانت دائماً، سريعة، ومباشرة، وكان قادراً على التوازن في الماضي، وضبط الانفعال ليظهر الهدوء، ولكن عنف الأزمة التي مرت، جعلته غير قادر على التماسك، فرسم اللوحات تحت تأثيرها، والتي وجدت الصدى في عالمه الداخلي، الذي كان مرهفاً جداً.

وحتى نتمكن من تحليل [مرحلة الأزمة] التي مرت، وماتركته من آثار عميقة عليه، لابد من العودة الى عام [١٩٦٥]، لنحلل مارسمه في هذه الفترة، وماقدمه من تجارب فيها التعديلات، وندرس كيفية معالجته للمواضيع، والتي انتهت الى الأزمة النفسية، ودخوله المصح للمعالجة، والتي كان الوضع المأساوي، الذي كان يتجه لعدم الانسجام والتوافق بين مارسمه، وبين جمهور المشاهدين، والذي لم يكن متوقعاً، لأنه كان يتصور أن لوحاته سوف تلقى التأييد لأنها تتوافق مع الموضوعات السياسية الراهنة.

لقد بدأت هذه المرحلة الهامة حين رسم لوحته الشهيرة [ثم ماذا] التي تقدم موضوعاً سياسياً راهناً، وتعالجه المعالجة الخاصة التي لم تكن مألوفة عنه، وفيها بدأت عملية التبديل الشاملة، والتي تتابعت بعدها، حتى وصلت الى أقصى التطرف في البعد عن اللوحات السابقة، ولهذا من دراسة هذه اللوحة، الموضوع الذي تعالجه، وماتقدمه من أشكال جديدة، لها صلاتها بالأحداث السياسية المعاصرة، والتي كانت تمر في هذه المرحلة، وكانت عميقة التأثير على الفن التشكيلي العربي كله، وقد رسم الفنانون الموضوعات التي تتصل بها، وقدم بعضهم التي تعالج الموضوعات، بأسلوب مختلف عما هو مألوف، واختلفت التغييرات من فنان الى آخر، ولكن هناك تأثيرات لها أشكالها المختلفة.



لؤي كيالي - شاب من أرواد

لؤي كيالي



وسوف نعود الى ماكتبه الفنان عن لوحته، محاولاً تفسير للوحة، في إحدى الصحف المحلية:

[إنها مأساة ضخمة، مأساة اللاجئين النازحين، عن الأرض، مأساة حاولت قدر استطاعتي، وإمكاناتي الفنية، أن أعطي أبعادها، في اللوحة، وهذه الأبعاد تبدو ممثلة في ثماني نساء بلا نصير، وطفلان، ورجل واحد، والرجل هو الانسان مطرق خجلاً، نتيجة لشعوره بالذنب، لأنه باع أرضه الى عدوه، ويداه مرتعشتان، إلا أن رجليه ثابتتان على الأرض، بالرغم من أنه في حالة تعب].

ومن هذا الشرح، نستطيع أن ندرك العديد من الأمور، ولعل أهمها هو التوجه السياسي، والالتزام، ووضعها في الأولوية من اهتماماته، وتعديل أسلوبه الفني، ليتلاءم مع هذا الالتزام، ومع [المضمون السياسي]، الذي قد يأتي في المقدمة، ونستطيع القول بأن ذلك جعل لوحته تبدو مختلفة، ونستطيع تحديد هذا الاختلاف في الأمور التالية.

أولاً: لقد ابتعد عن الأسلوب الجمالي، الذي كان واضحاً في البداية، وذلك لأنه كان يريد اللوحة الشاعرية، والتي يسيطر الحزن عليها، والذي يتلاقى مع الجمال، ويعبر عنه عن طريق الخطوط الرئيسية المحددة للأشكال، وحركتها اللامتناهية، والتي تعطي التوازن بين الجوانب الذاتية والخارجية، ولايطغى أحدهما على الآخر، وأعطى الألم المأساوي العميق والحزن الصامت، وفي لوحات قادرة على التجاوب مع الآخرين، والوصول الى مشكلاتهم عن هذا الطريق.

واتجه الى تقديم الانسان، الذي يعيش أزمة، بصياغة تعبيرية، وعن طريق تحوير الأشكال البشرية، وتشويهها، وتحريف الشكل والاتجاه الى البشاعة، لتقديم وضع الانسان المستلب، وحياته التي تدل على الوضع المأساوي، وعلى الجانب المظلم في الحياة، وأعطى الوجه الآخر للواقع الذي يحيط بنا، إنه واقع الانسان الذي يعيش الظلم والذي تحول الى شيء من الأشياء الموجودة في هذا العالم.

ثانياً: لقد ابتعد عن الجانب التسجيلي الذي كان يريد تصوير الواقع، وتقديم الأشخاص، وحركاتهم، والذي يصور هؤلاء الأشخاص على خلفية من التراث القديم، الذي يشبه الجداريات القديمة التقليدية، وكانت التحويرات في اللوحات قليلة، لاتلمس جوهر الموضوع، ولاتتعدى الاضافة الجمالية، وإعطاء المعاني التشكيلية التي تخدم هذا الهدف، وتقدمه وإعطاء الأشكال الانسانية وإظهار العذوبة والرقة التي يملكانها.

وأعطى لوحاته في المرحلة الثانية، بشكل جديد ودون خلفيات، وركز الاهتمام على الأشخاص، وقدم الألوان السوداء والبيضاء مع بعض الرماديات، وأعطى التشكيل الملائم، الذي يلح على أن اللوحة عبارة عن مساحات متدرجة، وركز على تدرجات الاضاءة، وتطور مفهوم (التلوين) ليعطي التأثير المأساوي.

ثالثاً: لقد كان للحظ ايقاعه الجمالي الخاص، المعبر بحركته اللامتناهية، ورسم أشخاص عن طريق هذا الخط، وقد تبدل ليندمج مع الكتلة السوداء المتداخلة مع الرماديات، ولم يعد يقدم الشكل وحده، بل أصبح متداخلاً مع المساحات الضوئية، وأصبح جزءاً منها، ويخدم المضمون الجديد، ويوصلنا الى التكوين الذي أصبح مغلقاً، من كل جوانبه، ويتحرك مع تبدلات الضوء، ويعطي الحيوية والغنى للأشكال وحركتها، ويضيف الى حركة الرؤوس، واتجاهات الأرجل وحركات الأيدي، الاضافة التعبيرية... التي تعني أن الخط قد شحن بطاقة جديدة، تساعده على إعطاء الخط التعبيري.

رابعاً: لقد ابتعد عن الجانب التسجيلي الواقعي، وأعطى المفاهيم الرمزية، وذلك، لأن الشخصيات أصبحت تملك الدلالات التي تتجاوز الرسم، فالشخص المرسوم في اللوحة أصبح رمزاً لمن باع أرضه، ومجموعة النساء تعبر عن الاستسلام، والمجموعة الأخرى تعبر عن الألم والمأساة، والحقد على ماجرى، والطفل الذي يستنجد بأمه لتحميه، والطفل في أحشاء المرأة، والحمامة الميتة، وكل هذه الأشياء، جعلت اللوحة لاتكتفي بتصوير الحادثة، وجعلها مليئة بالدلالات التي لاتنتهي، لقدرتها على الايحاء بشتى المعاني، وإعطاء اللوحة استمراراً ضرورياً يغني العمل الفني بالتفسيرات، ويعطيه الاستمرارية.



لؤي كيالي

وهكذا استطاع الفنان [لؤي الكيالي] أن يتوصل الى لغة فنية خاصة، تملك القدرة على معالجة المواضيع الانسانية، والسياسية، وبأسلوب له صلته بالمفاهيم الحديثة، والوصول الى التعبيرية، التي تهتم بتصوير الانسان وحياته، عن طريق لوحته [ثم ماذا]، وأعطى الفن الملتزم، بالصياغات الحديثة، ويعبر عن المشكلات المأساوية، التي يعيشها الانسان، ويتجاوز فيها الأزمة الشخصية، ويقدم اللغة التي تملك القدرة على تجاوز المفهوم التسجيلي.

ويتابع [لؤي الكيالي] تجاربه الفنية، ويؤكد على أهمية الفن الملتزم الذي يملك الأشكال التعبيرية، ويعرض اللوحات في معرض نظمه عام [١٩٦٧]، في المركز الثقافي العربي بدمشق، تحت عنوان [في سبيل القضية] وقدم القضية الفلسطينية، في أعمال هذا المعرض، وعبر عن المعاناة بأكثر صورها تعبيراً، وقدم الوضع المأساوي للإنسان المقهور، الذي يعاني أزمة الضياع والاستلاب، وبالألوان السوداء والرمادية، وصل الى أكثر إشكالية، ولهذا قيل بأنه رسم كما رسم الفنان

[غويا] لوحاته السوداء، أو كما رسم [ميكلانجلو] الجحيم في لوحته [يوم الحساب]، وبعد أن كانت لوحته [ثم ماذا؟] متوازنة، فيها التشكيل المدروس والأشكال المألوفة، التي تبدو مقبولة، وأصبحنا أمام عالم غريب، يمكن أن نقربه الى عالم (مونش) و(إنسور) والتعبيريين الألمان، ونقل تشوهات العالم الداخلي، الى الخارج، ووضع الانسان في مواجهة مباشرة مع مشكلاته المصيرية، والبحث عن الوسائل الملائمة للتعبير عن هذه المشكلات.

وقد رأى كثيرون من نقاد الفن، في هذا المعرض، الفن السياسي الملتزم الذي يتصدى للموضوعات الانسانية، ويقدمها بشكل حديث، واللوحات تملك المنطلقات الرئيسية، لفن ملتزم، يكون الفنان فيه الشاهد على العصر، والمعبر عن أحداثه، وله دوره الهام.

وفي نفس الوقت، كانت الآراء المعارضة له، والتي فضلت أن يبقى على أسلوبه الفني الأول، وأنه قد بالغ مبالغة كبيرة في تشويه الوجوه المرسومة، وتصوير المآسي، وذلك على حساب الجوانب الفنية الأخرى.

وعلينا أن نشرح أن [لؤي الكيالي] قد وقع في الحيرة بين الرأيين، وذلك لأن النقد الفني، كان يريد منه أن يبتعد عن أسلوبه الأول، ويقدم اللوحات الملتزمة المعبرة عن المشكلات السياسية، وكان عليه أن يرسم هذه القضايا لأن الحركة الفنية كانت تتوجه نحو هذا الشكل من التعبير بعد النكسة، وحين رسم لوحاته فاجأه النقاد بكتابات تريد أبعاده عن الأسلوب الجديد، وتفضيل لوحات المرحلة الأولى، وهكذا وجد نفسه في أزمة، لأنه لايستطيع إرضاء كلا الطرفين، في وقت واحد، ولايستطيع الاستمرار في هذا الاتجاه الجديد، وهو يلقى المعارضة، ولا يستطيع العودة الى لوحاته التي كانت بعيدة عن الموضوعات السياسية، وأحرق لوحات المعرض، وترك [دمشق] الى [حلب] ليقيم هناك، وتخلى عن التدريس في كلية الفنون الجميلة، وانتهت المرحلة الثانية بالأزمة النفسية الحادة، التي أدخلته المصح للعلاج من هذه الأزمة.

لوحات المرحلة الأخيرة

لقد دخلت تجربة الفنان [لؤي الكيالي] في مرحلتها الثالثة، وعاد الى ممارسة الرسم، بعد انقطاع دام أكثر من عام، وكان ذلك في العام [١٩٦٩] وقدم الأعمال الفنية الجديدة، التي أعطت الدليل على أنه تماثل للشفاء من الوعكة الصحية التي ألمت به، وقد أجرى التبدلات التي كانت منتظرة، وفيها الرؤية الجديدة المختلفة عن المراحل السابقة.

ولقد عاد الى الموضوعات الفنية التي كانت سائدة في المرحلة الأولى، وغابت في مرحلته الثانية، وأعطاها المضامين الانسانية، والأشكال الفنية الحديثة، التي دلت على أنه قد تجاوز مرحلتيه السابقتين، وقدم الفن الذي يملك القدرة على هذا التجاوز.

ونستطيع أن نلخص المرحلة الثالثة من التجربة كما يلي:

١ً - ابتعد عن الايقاع الموسيقي الخطي، والتحويرات الجمالية، التي ميزت لوحات المرحلة الأولى، وقدم النظام التشكيلي المتين، الذي يحوي على علاقات لونية لها صلاتها بالموضوعات المعالجة.

٢ً - تخلى عن تشويه الأشكال البشرية، وتحريف الوجوه، والتكوينات الانفعالية، والتي كانت تميز المرحلة الثانية، وأعطى الوجوه التي نحس بأنها أكثر استقراراً وواقعية.

٣ً - توصل الى اللوحة الفنية الحديثة، لها استقلالاً، وقد ابتعدت عن الجوانب الأدبية والشاعرية، أو الجوانب التعبيرية المأساوية.

٤ً - أعطى الواقعية الجديدة، التي ابتعدت عن المفاهيم المحاكية للواقع وفي نفس الوقت، تحترم مظاهر الواقع الخارجية، ويعطي الواقع.. المضامين الحديثة التي تستقل بحلولها الفنية.

وهكذا اختلفت لوحات المرحلة الثالثة لأنها بدأت بالبحث عن المعالجة الفنية، وتعميق البحوث الفنية، وإعطاء الدلالات الانسانية، من خلال المعالجة الفنية التي تستقل، ولها وسائلها في التجديد، والتي قالت بأن الفن حداثة فنية، ولها قدرتها على إعطاء الموضوعات بشكل رمزي، والتي تقدمها بشكل رمزي، والتي تقدمها حركات الأيدي والوجوه، وتعبر الحلول التشكيلية عنها.

ونستطيع تحليل بعض اللوحات التي رسمها في هذه المرحلة [١٩٧٠ - ١٩٧٢]، لنوضح كيف كانت المعالجة تتكامل وتتجدد، وعبر المفاهيم الجديدة، والتي تجاوزت الماضي كله.

ومن أهم اللوحات المرسومة، لوحة [قاريء-١٩٧١]، وعلينا أن نوضح أن الموضوع ليس جديداً، فقد رسم لوحة [الرسالة-١٩٦٣]، وفيها تبرز المعالجة الأولى، ونستطيع أن نرى الاختلاف بينهما، لوحة [الرسالة] أكثر واقعية من اللوحة الأخرى، وفيها التشكيل التسجيلي للشخص، ويقدم التعبير المأساوي الحزين على الوجه، ولوحة [القاريء] أكثر تعبيرية، سواء من حيث الخطوط الملخصة للأشكال والتحليل الى المساحات الضوئية، والوصول الى تنفيذ الموضوع بشكل مباشر، ودون أي تردد، وإبراز الحلول الفنية الجمالية، بقدر مانرى البناء المتين للتكوين، ونحس بقوة التعبير في الوجه، إذ يبدو القاريء مستقراً هادئاً، ورغم الأزمة الداخلية العميقة.

ويبدو التبدل الجذري في [التكوين]، ويختلف عن المرحلة الثانية، إذ رسم الشخص، الى يمين اللوحة، ويملأ الفراغ الأيمن، وهناك الخط المنصف الرئيسي المائل الذي يدل على الرغبة في التنويع، والاختلاف عن التكوينات التقليدية، التي تحرص على رسم الشخص في وسط اللوحة، ويلجأ الى قطع الأجزاء التي لاتهم، يساعد على توازن التكوين، بين أسود وأبيض، ورماديات، وتدرجات الاضاءة، التي تعطى اللوحة مفهوماً حديثاً.

ولكن هذا التأليف الهندسي المتين البناء، سوف يختلف في لوحته [أمومة ١٩٢٠]، التي تعتمد على الخطوط اللينة المتداخلة، والتي تجعل الأم والطفل شخصاً واحداً، ولها كتلة واحدة تضم الموضوع، مع ترك بعض الفراغ الى اليمين، وعملية القطع للوحة، والتي جعلت اللوحة مختلفة عن غيرها، وهكذا نحس بأنه يبدل التشكيل حسب الموضوع المعالج، والمضمون الذي يريده، وقد أصبح واضحاً أن الهام هو علاقة بين التكوين والموضوع، وإقامة علاقة جدلية بين العناصر المستخدمة في اللوحة، وتكون المعالجة حديثة، ولها فهمها الجديد للتكوين، الذي يتبدل مع كل معالجة، وهذا الأسلوب يجعل اللوحة، تتجدد، رغم الموضوعات المعالجة التي لم تتبدل.

أما موضوع [ماسح الأحذية] فقد رسم عدة مرات، وأعطى الحلول الفنية المختلفة في كل معالجة، واللوحة التي رسمها عام [١٩٦٢]، تختلف عن لوحته الأخرى المرسومة عام [١٩٧٧]، وتختلف عن اللوحة المرسومة في المرحلة الأولى.

إن لوحة [ماسح الأحذية-١٩٦٢] تصور ماسح الأحذية في مقتبل العمر، شاباً يحمل صندوقه، ويقف في الطريق، وهو واثق من نفسه، قوي بإرادة الشباب التي يملكها، رغم مظاهر الحزن البادية على وجهه، وتدل يده التي تحمل الصندوق على التصميم والقوة، ويقدم الشكل الانساني، بتلخيص يدل على الرغبة في تقديم كل الأشياء، ويقدم الخط اللين في الانسان، والخط الهندسي الملائم لرسم الصندوق، والتأليف هرمي، والتوزيع للأسود والأبيض والرماديات، تشمل الشخص كله، وهناك ملمس سطح له طابع الجداريات القديمة، وهناك المعالجة الملائمة للموضوع.

أما في لوحته [ماسح الأحذية-١٩٧٧] نرى الكتل النحتية الصلبة، بإرادة الشباب التي يملكها، رغم مظاهر الحزن البادية على وجهه، وتدل يده التي تحمل الصندوق على التعميم والقوة، ويقدم الشكل الانساني، بتلخيص يدل على الرغبة في عدم الرغبة تقديم كل الأشياء، ويقدم الخط اللين في الانسان، والخط الهندسي الملائم لرسم الصندوق، والتأليف هرمي، والتوزيع للأسود والأبيض والرماديات، تشمل الشخص كله، وهناك ملمس سطح له طابع الجداريات القديمة، وهناك المعالجة الملائمة للموضوع.

أما لوحته [ماسح الأحذية-١٩٧٧]، نرى الكتل النحتية الصلبة، والتحليل البنائي، التي قدمت [ماسح أحذية] عجوز نائم، وقد رسم بخطوط لينة وبخطوط تختزل الأشكال، ونحس بالكتل الصلبة المتينة التي رسم بها (الكرسي) و(المقعد) و(الصندوق)، وهي التي تمثل الثقل والعمارة في أسفل اللوحة، والتي تتصاعد حتى نصل الى الشخص النائم، وهناك الفراغات الكبيرة التي ملأها بأدوات ماسح الأحذية، والحذاء الذي ملأ فراغ آخر، وتتحرك الاضاءة معتمدة على تدرجات الرماديات، والتي تعطي إحساساً بوجود موسيقى هادئة، وايقاعات شاعرية، وتناغم وانسجام بين كل العناصر.

وقد توصل الفنان [لؤي الكيالي] الى لوحة فنية، قد تكاملت عناصرها، والتكوين فيها له جوانبه الهندسية والخطية واللونية، والضوئية، وكذلك التحوير الى كتل معمارية، التي توصلنا الى التكوين المتوازن والمستقر،

والذي يجعلنا نحس بالراحة، ويتكامل البحث بين التشكيل والتلوين، والمضمون، وكذلك فعل غيره من الفنانين التشكيليين إعادة رسم الواقع، وإعطاء اللوحة الاضافات المختلفة التي تجعلها أكثر استقراراً، أو انسجاماً، وهكذا أصبح (ماسح الأحذية)، يملك الميزات الفنية المختلفة، التي جعلت تحمل السمات الانسانية لشخصيات عادية، أصبحت تملك سمات الشخصيات الأسطورية، وذلك لأنه أضاف إليها كل ميزات البطولة، والكفاح من أجل العيش، ومايصادفه من المشكلات والقضايا التي تعيقه عن ذلك، وهكذا رفع هذه الشخصيات الى المستوى الأرفع، والأهم، والذي لايمكن أن نراه اذا رأينا [ماسح أحذية] أو صورناه بشكل تسجيلي، لايقدم إضافة هامة.

وقد توصل [لؤي الكيالي] الى هذه المرحلة، بعد مئات اللوحات التي رسمها في نفس الفترة، والتي امتدت بين عامي [١٩٧٤-١٩٧٦]، ونستطيع أن نتحدث عن عام (١٩٧٤) الذي كان من أهم سني انتاجه المبدع، والحافل بالاضافة والتنويع.

ومن أهم اللوحات المرسومة [المرضعة] و[القارئة] و[الشقيقات] و[تحت الأنقاض] و[الحبلى] و[بائع اليانصيب] و[شاب من أرواد] و[عازف العود]. وهكذا تنوعت المواضيع والأشكال الفنية التي قدمها، ويلاحظ أن التأليف المغلق الذي قدمه قد أعطى لوحاته القدرة على المعالجة، مع التبدلات الضرورية.

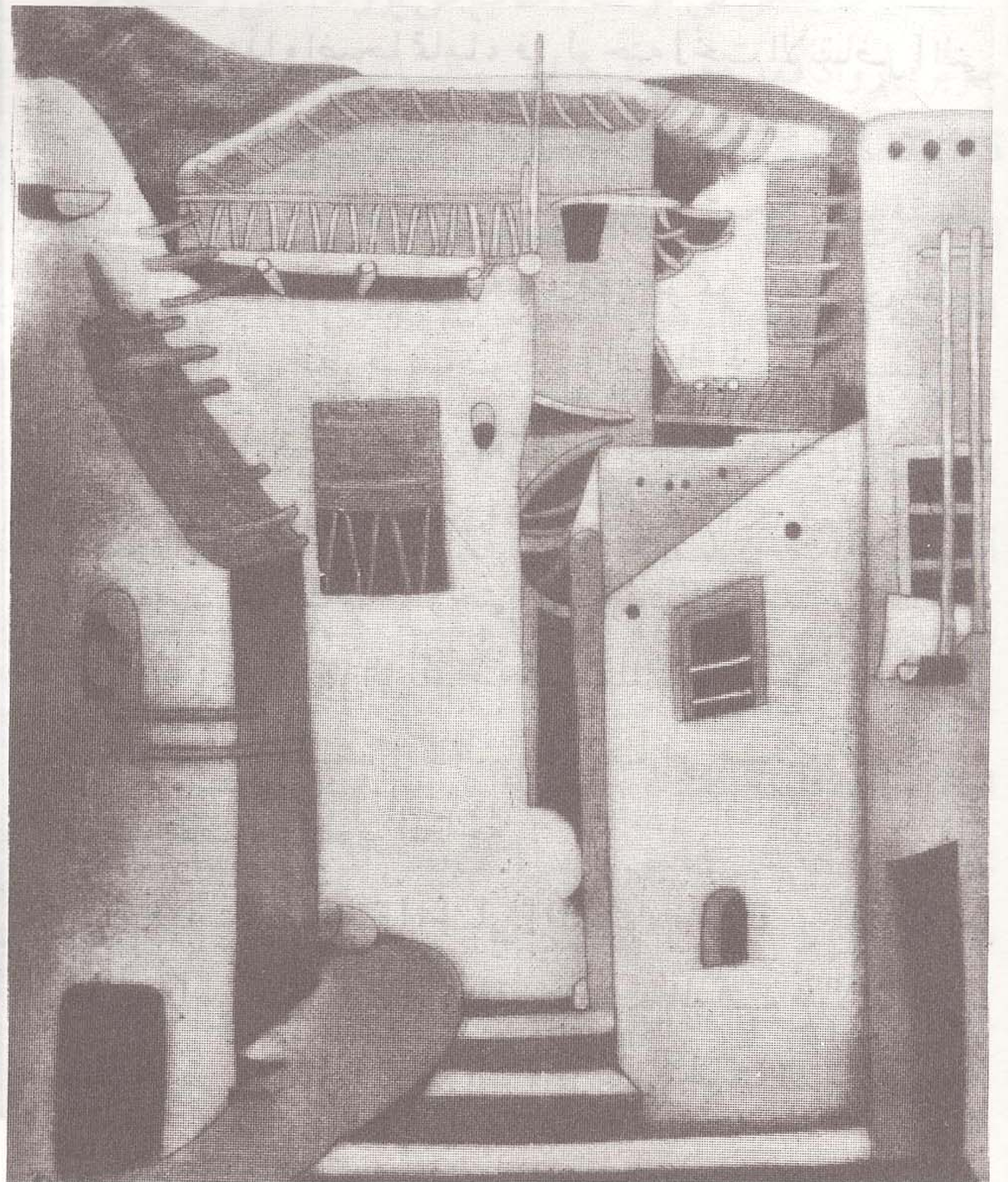
وتقدم لوحة [المرضعة] صيغة فنية جديدة، تربط المرأة والطفل الذي ترضعه برباط محتم، وذلك عن طريق تحوير الأشكال، ليخدم هدفه، وتتحرك الخطوط بلا نهائية، وتتوزع المساحات الى مساحات معتمة ومضيئة، وذلك في تكوين أقرب الى الكتلة النحتية، الذي يساعد على تحقيق المتانة، إنها (المرضعة) وهي تقوم بعمل إنساني ولها قوة نصب تذكاري، وذلك ينسجم مع المبدأ.

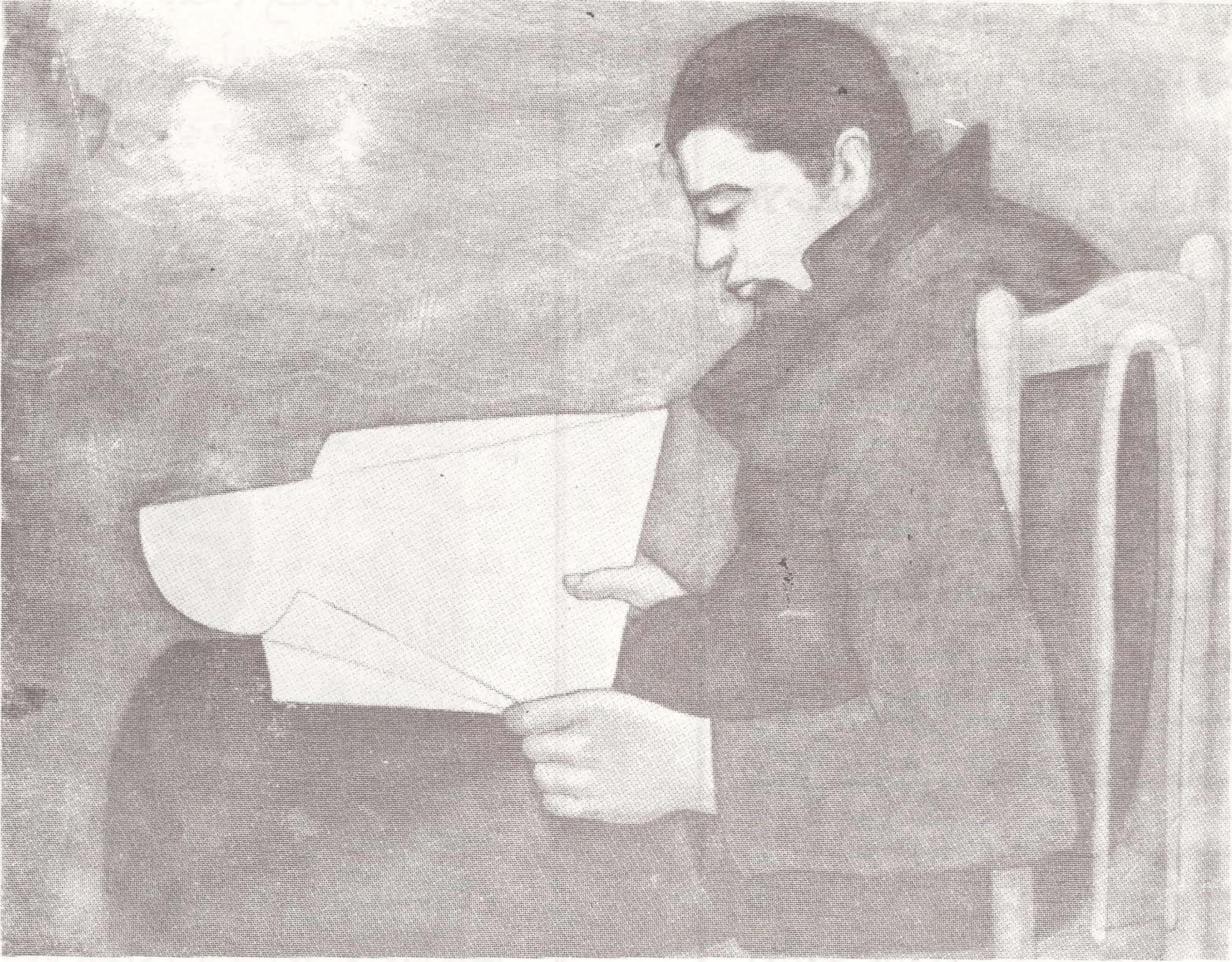
ويختلف التكوين الذي يقدمه في لوحته [القارئة] الذي يلجأ فيه الى توجيه الأنظار الى الموضوع، ولهذا قام بعملية قطع التكوين من الجانب الأيمن ومن الجهة السفلى، وحدد الشكل بقطع يبرز فيه شكل المرأة بالأسود، وقدم الفراغات



لؤي كيالي - بائع اليانصيب ١٩٧٤

لؤي كيالي - من معلولا





لؤي كيالي

البيضاء ضمنه، وترك اللون الرمادي في الخلفية، وهكذا أصبح التركيز على الكتاب، والوجه واليد، وأعطى الوجه . . . التعبير عن الاهتمام، والاستغراق في القراءة، وكل ذلك يدل على التأليف الخاص الحديث الذي يتلاءم مع الموضوع.

وكذلك لوحته [الشقيقتان]، فالتأليف يدل على تداخل أشكال المرأتين، عن طريق الحركة اللامتناهية، التي أسهمت في تعميق هذا الترابط، وكذلك المساحات الرمادية الغالبة مع بعض الأسود والتوزيع الظلي بتدرجات الاضاءة، وتناغم الرأسين واليدين والجسدين، والانسجام المتحرك الذي يتولد بين الفتاتين، فكأنهما أصبحتا امرأة واحدة، وذلك حين اتصل الجسدان في أكثر من موضع، وألغى الأشياء الزائدة في الأسفل، ليركز على الحركة، والتي نراها في اليدين، والزهور، وكذلك حذف اليد الأخرى التي لم نعد نراها، وهكذا كان يلجأ الى الأشكال الحديثة الفنية، وهو أن على الفنان ألا يهتم إلا بما هو هام، ويمكنه التأكيد على الموضوع، اذا حذف الأجزاء التي يراها غير هامة أو التي لاتساعد على ايجاد توازن التكوين وتناغمه.

ويبدو هذا واضحاً تماماً، في لوحته [تحت الأنقاض] التي تختلف عن غيرها من حيث التكوين، فهي لوحة تصور حادثة مأساوية، تحولت المرأة الى شبح انسان، نتيجة لأنها فقدت ابنها، والذي ولدته، وأرضعته، فها هو يموت، ونرى الطفل قد تحول الى خطوط محورة، وأشكال غير معقولة، وخصوصاً التشريح بين الرأس والجسد وتداخل الأيدي، فكأنه أكثر من طفل، وهكذا نحس بالرغبة الكامنة في المبالغة في التعبير عن المأساة، وحتى لو كان ذلك بعيداً عن المفاهيم التقليدية، ويوصلنا الى لوحته التي تملك موضوعاً خاصاً، وله معالجته المستقلة، التي تكشف عن محاولته تنويع الموضوعات، وتطوير المعالجة.

ولاتختلف لوحة [الحبلى] المرسومة في نفس المرحلة عن غيرها من لوحات المرحلة، فيها الموضوع الانساني، والتلخيص للأشكال، مع التركيز على الحركة التي تقوم بها،

وعلى وجه الخصوص وضع اليدين على بطن المرأة، والتعبير في الوجه الذي يدلنا على القناعة، والرضى بما حدث، ويكتفي بهذا التشكيل لتصوير الموضوع مع الالحاح على التشكيل الموزع للرماديات والأسود والأبيض، وحركة خط لين يبنى الشكل على أساسه، ويعطيه التوازن والتناغم.

وهكذا تتجدد الموضوعات المعالجة سابقاً، عن طريق، الاختزال والحذف وتقديم ماهو جوهري. والتركيز على الموضوع المعالج، إنسان يقوم بعمل معين وهذا العمل له أهميته الكبيرة، الانسانية ولهذا يتفرد الانسان هنا بعمله، والتركيز عليه حتى يقدم المعنى لوجوده، عن طريقه وحين نهتم بالمعنى والرموز ليس ثمة حاجة للتفاصيل، وايراد القيم التشكيلية كلها، بل يكتفي بما يخدم الموضوع، ويقدم لنا لوحة فيها التحليل الفني والرؤية للفن على أنه [مضمون انساني] قبل كل شيء.

وهذه الطريقة تتجلى في لوحته [بائع اليانصيب] الذي رسمه على أنه شاب جميل الطلعة، ومصاب بعرج في إحدى رجليه، وهو يحمل هذه الأوراق لبيعها رغم ذلك، وقد رسم أمام باب أحد المقاهي، واكتفى برسمه بشكل لايظهر منه إلا النصف، ليركز على الجمال، ومحاولته تجاوز الشرط الانساني، والسعي للحصول على قمة العيش، متحدياً كل الشروط.

وكذلك يفعل في لوحته [شاب من أرواد] التي رسمها في جزيرة أرواد فقد ذهب الى الجزيرة الساحلية، على الشاطىء قرب (طرطوس) الشهيرة بالصيد، ورسم فيها العديد من اللوحات الهامة المعبرة عن المرحلة تماماً، وهو يركز في هذه اللوحة على جمال وجه الشاب (الأروادي)، ويقدم حركة خاصة، الشاب يضع يده على مسند الكرسي، وخلفه الأفق البعيد الذي يحمل كل الوعود والآمال بصيد وفير، أو خيبة أمل حين لايكون الصيد وفيراً فكأنه على مفترق الطرق، والتلخيص يبدو بارزاً، وقد قطع الفنان فيه مرحلة كبيرة، أصبح الخط فيه يرسم مباشرة، ليدل الانسان، والتحوير الى مساحات قليلة أيضاً، وكافية للدلالة على الموضوع، وهنا نلاحظ أن كل حركة يقوم بها الشخص المرسوم لها قيمتها المعبر عند [لؤي الكيالي]، ولهذا نرى اليد الى جانب الجسم، والأخرى الى جانب الكرسي، ولكل منهما دلالتها الخاصة، وهكذا نحس بأن اللوحة حافلة بالمعاني الانساني التي تترجمها الحركات المختلفة، التي تدل على أنه يريدنا أن نرى ماهو أبعد من الرسم الواقعي، وماهو أكثر عمقاً منه.

وكذلك يفعل حين يرسم [عازف العود]، الذي يضع خده على العود، ويعزف مستغرقاً في عزفه، كأنه أصبح متوحداً مع آلته، وذلك حتى يحقق الهدف من اللوحة، ويؤدي عزفه الوجه الأكمل المطلوب منه، ويجعل القيمة الأساسية للعازف في هذا التوحد، وندرك أهمية العلاقة الحميمية التي تربط بين الموضوع والمعالجة الفنية، والتي ترى أن لوحته منطلقاتها الواقعية الواضحة، والتي نراها في اختيار الموضوع، وأسلوب الرسم بالخط الدقيق، الذي لايريد أن يجامل المشاهد، بل يقرر الأشكال المرسومة بقوة التحديد التي يملكها، وكذلك فعل في مجال الألوان التي تعكس حالة نفسية راهنة، وخلق جو يرسم اللوحة فيه ويبتعد عن التفاصيل التي لاتفيد، ويقدم اللوحة التي تقنع لما فيها من حلول فنية متناسقة، وتوصلنا الى المضمون الانساني بأقرب الطرق وأعمقها.

وهذه الطريقة التي لجأ اليها في هذه اللوحة، أصبحت هي المحور الرئيسي لأعمال لؤي الكيالي الأخرى التي رسمها في هذه المرحلة، وهي لوحة [من وحي أرواد]، التي نستطيع اعتبارها أكثر أهمية لأنها عبارة عن لوحة مركبة فيها عدة أشخاص، وعناصر فنية، وقد اختار لها التكوين الملائم الذي جعلها من أهم لوحات الكيالي، وأكثرها تعبيراً عنه، سواء من حيث الموضوع أو المعالجة، ولهذا يبدو أن التحليل الفني لها سوف يساعد على توضيح ماتوصل اليها، من فن يتمتع بخصوصية كبيرة.

لقد رسم لوحة [من وحي أرواد] بتكوين مغلق، وتحوير الأشكال الى مساحات، واعتمد على التلخيص، ولجأ الى الرموز لتكون أكثر تعبيراً، وقدم [الجانب الانساني] وألح على أهمية [الدراما] في حياة الانسان، التي نراها حافلة بالمآسي.

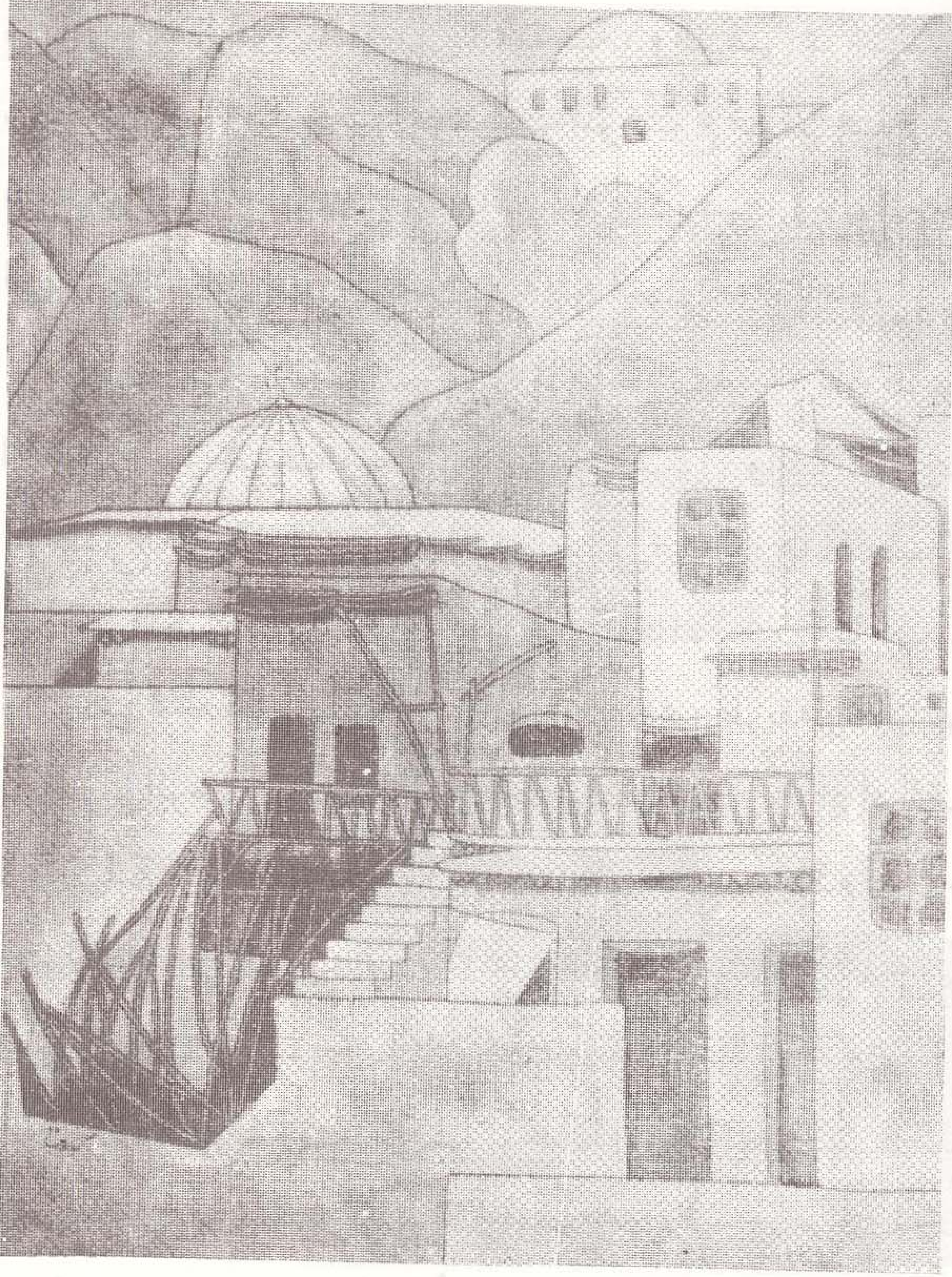
ونلاحظ أن التكوين المغلق الذي قدمه، ساعده على الايحاء بقوة البناء، والتماسك، وقد حدد التكوين بالكرسي الأيمن الذي يجلس عليه الصياد الذي يصلح شباك الصيد، والكرسي الأيسر الذي يجلس عليه الصياد الشاب، الذي جلس واضعاً يديه على الكرسي، وهو يراقب الآخرين، والخط الهندسي في الكرسيين

الأيمن والأيسر يحددان اللوحة، ويحصران المشهد الذي تجري الأحداث عليه، وتسهم أرجل الكراسي الأخرى التي رسمت بأشكال هندسية، في تحديد وجود عناصر تحويرية للكراسي، وذلك لتؤكد على التكوين الهندسي هو الأساس، وعملية التنويع في موقع كل رجل، تعطي المشاهد الاحساس بالايقاع الموسيقي، حتى لايقع في التناظر والتماثل، ونلاحظ أن العناصر الموجودة التي أخذت طابعاً هندسياً تتداخل في حركة، وهذه الحركة هي التي تربط التكوين، وتعطيه التأليف المتوازن، نرى الخطوط اللينة في الشباك، التي أخذت شكلاً خاصاً، لأنها شفافة، ويمكن أن تُلوّن بشكل خاص.

أما الأشخاص الذين رسمهم في اللوحة، وهم الصيادون فقد لجأ الى الكتل اللحمية الضخمة التي تقدم صيغة جديدة من التحليل للعناصر الفنية، كما نرى القوارب التي نراها في الأفق البعيد، الذي يمثل البحر، وقد أغلق التكوين بخط البحر، إلا من القوارب، وقد أسهم هذا الذي يمثل البحر في إغلاق التكوين والعودة بنا الى حيث بدأنا، وهكذا نحس باستمرارية حركة الخط، ولانهائية الحركة فيه، مما يذكرنا بحركة الخط اللامتناهية في [الأرابسك]، لكن [الحداثة الفنية] هي التي ساعدت جعل اللوحة غنية بعناصرها، ومتجددة في أسلوب استخدام العناصر.

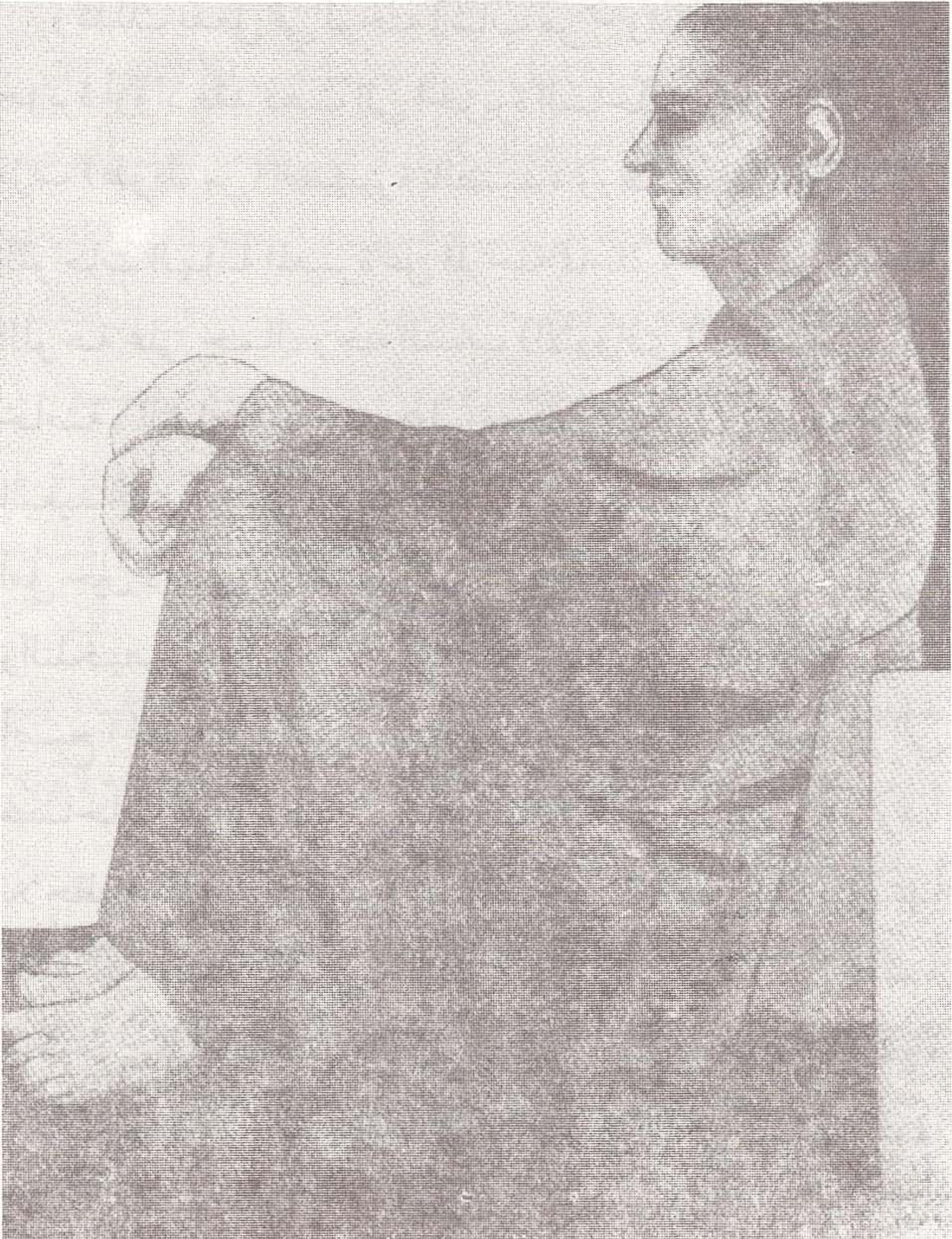
وهناك التدرجات في المساحات التي وزع اللوحة اليها، هناك مساحة برتقالية اللون، تمثل درجة المساحة الأساسية المضيئة، وهناك المساحات المعتمة التي نراها في الأشخاص والكراسي، والقوارب، وهناك الشباك، والبحر، وتدرجات الرمادي فيها، وعلينا أن ندرك التقسيم الى مساحات جعله يبحث عن القيم التصويرية التي تضيف الى إيقاعات اللوحة المتدرجة تدرجاً جديداً، وبحيث أصبح نرى الايقاعات تتدرج كما تفعل الخطوط الملخصة للأشكال، وتضيف الى التكوين الفني والتنوع.

واذا انتقلنا بعد ذلك الى [المضمون الانساني] نجده واضحاً تماماً، فالأشخاص هم من الصيادين، اثنان يعملان في شباك الصيد، لترميم مافيها من أجل رحلة الصيد القادمة، وقد



لؤي كيالي

لؤي كيالي



جعلا لعملهما الأهمية الكبيرة، ولما في هذا العمل من مخاطرة، فقد استغرقا في العمل، يؤديانه بكل أمانة، وعلينا أن ندرك أن الصياد قد جعل همه أن يصارع البحر حتى يفوز عليه، ويحصل على الصيد الذي يؤمن حياته وفي نفس الوقت يعيش مأساة حياته اليومية في هذا الصراع، وحتى ندرك خطورة ذلك العمل نرى القوارب التي تحولت الى وحوش، لها رأس وأنياب وأراد [لؤي الكيالي] الى أن القدر موجود، وهو يتربص بالصيادين، ولايغيب أبداً، وفي نفس الوقت، نحس بالدراما الإنسانية وصراع الإنسان ضد قدره، واضحة، رغم الهدوء الظاهر.

ونلاحظ أن الشاب الذي جلس الى يسار اللوحة، كأنه يريد أن يتعلم ويفهم مهمته المقبلة، ولكنه في نفس الوقت ينتظر مصيره هو الآخر، ويبدو في نظرته المتحضرة، وجلسته غير المستقرة، الدلالات على القدر الذي يلف الجميع. وهكذا أعطانا، المشاهد للمسرحية، والمراقب الذي ينتظر المصير.

وهكذا تتجمع العناصر والأشكال لتعطي لوحة فنية لها مضامينها الإنسانية ولها حلولها الفنية الخاصة، والتي أسهمت في تقديم لوحة لها أهميتها الكبيرة، تعتبر إحدى أهم اللوحات التي رسمها لؤي الكيالي وعبر عن الرؤية الحديثة، والمتجددة مع الموضوع الإنساني المأساوي.

لوحات المرحلة الأخيرة

لقد أعطى الفنان التشكيلي [لؤي الكيالي] الأدلة الكثيرة على أن التجربة الفنية، قد تكاملت في هذه المرحلة، لتعطي ماهو جديد، والتي هي النتيجة للبحوث الفنية من أجل تطوير المعالجة الفنية، والتي تجاوزت كل ماسبق له أن قدمه من تجارب، وأعطى لغة حديثة في أقصى أشكالها تطوراً، والتي جعلت فنه يتمتع بالخصوصية، والتي نراها تملك الأصالة الفنية، والتي تجلت بكل وضوح، في معالجة الموضوعات المحلية، والوصول الى الحلول الفنية الأكثر تجديداً، مازجاً المفاهيم الإنسانية، بالمفاهيم الفنية، وبالأشكال الفنية المتطورة، والتي ازدادت غنى وتنوعاً، فأصبح للموضوعات أكثر من معالجة، والتي انطلقت من الواقع، وأعادت صياغته، وقدمت الأشكال الحديثة المعبرة عن الموضوعات الإنسانية وعن طريق التجربة اللحظية المعاشة، والإخلاص لهذه اللحظة، ولما تكشف من رؤى، وماكان قد اكتشفه في الماضي، وأعاد اكتشافه، والتفاعل مع الرؤية الإنسانية، والتي جعلته يتجدد بفاعلية، ودون قيود.

ونستطيع دراسة ذلك الأمر، من خلال تحديد المواضيع المعالجة، والتي يمكن أن نحددها، وفق مايلي:

أولاً: اللوحات التي تُمثل الزهور والطبيعة الصامتة، والتي تطور معالجتها تطوراً كبيراً، في نهاية هذه المرحلة والتي ازدادت تنوعاً وحداثة.

ثانياً: لوحات الوجوه والأشخاص، والتي قدمت عدة تجارب هامة جداً، والتي أسهمت في تطوير المعالجة الفنية، وايصالها الى آفاق لم تبلغها.

ثالثاً: لوحات الطبيعة والأشجار، والتي أغنت بالموضوعات، والتي تنوعت أشكالها، وعن طريق الاعتماد الكلي على المساحات الضوئية، وعلى الإيقاعات الموسيقية للخط والمساحة.

١- الزهور

لقد أحب [لؤي الكيالي] رسم الزهور، ووجد في الزهور موضوعاً هاماً، وقد تبدلت نظرته الى الزهور التي رسمها، وفق كل مرحلة من المراحل التي مرت على تجربته الفنية، في البداية رسم لوحة [زنابق مع فاز]-(١٩٦١)، وفيها المعالجة التي مثلت البداية الأولى، والتي حرص فيها على تقديم لوحة تذكرنا باللوحات الجدارية القديمة، الافريسك، وأوحى بالقدم والتآكل، الذي يصيب الجدران القديمة، ونرى العجينة اللونية الدسمة، وبالألوان المحدودة، التي تدخل ضمن الألوان الحيادية، وقد أسهمت هذه اللوحة في التأكيد على أهمية [الزمن]، الذي نراه يبدل الأشياء التي نراها حولنا، ويجعلنا نرى الأشياء وقد تحولت، ونحس بأن التآكل والتفتت يجعل الزهور تتبدل، وكذلك الجدران، وهو الذي يؤثر على الإنسان، ويجعله خاضعاً لفعل عوامل الزمن، والذي نراه على كل الأشياء، ونحس بأن الانسان يعيش حالة درامية نتيجة لصراعه مع الزمن المتغير.

وفي لوحته [زهور-١٩٦٢] [صورة ()] نراه يرسم نبات



لؤي كمالي

يملك التفرعات، وتظهر عليه (٦) زهرات مع زر صغير، كل زهرة أخذت شكلاً مختلفاً، نتيجة للوضع الذي وضعت به، وتتشابك الخطوط التي تمثل الأغصان مع خلفية اللوحة، لتعطي الإيحاء بالتداخل، ورغم واقعية الموضوع والمعالجة، نراه يسعى الى الوصول الى [ملمس سطح خشن]، غني بعناصره، ويساعده على إظهار إيقاعات الخط، وحركة [الزهور]، وتبدلات مواقعها، ونحس بالروح الشاعرية المعبرة عن المرحلة الأولى.

وتقدم لوحة [الزهور-١٩٧٤] [صورة ()]، رؤية مختلفة، ونحس بأن الأشكال قد ابتعدت عن الجانب الواقعي، من أجل أن تعكس الجانب المأساوي، فالزهور الجميلة أصبحت قابلة للتحوير الى أشكال غريبة، حتى تعكس العالم الذاتي المأساوي، وتقدم المواضيع التي يمكن أن تتحور لتعبر عن العالم الخارجي، والذي لايمثل الجمال، بل يعكس العصر، الذي تحولت الأشياء الى آلات الدمار، والحرب، ولهذا لانرى الزهور وقد رسمت لتقدم الأشكال الآلية، مثل كل الأشياء التي نراها حولنا.

ونرى لوحته [الزهور-١٩٧٤] [صورة ()]، المرسومة على الخشب المضغوط، والتي تبرز فيها الخطوط السوداء، تحيط بالزهور والفاز، والتي أسهمت في التأكيد على جو



لؤي كيالي - من أرواد

الكآبة الذي يتفاعل الموضوع والمعالجة، والرموز التي تعبر تحويرات الزهور، والخط الأسود الذي يغلق كل شيء، ويستفيد من المادة التي رسم ليقدم الموضوع.

ونلاحظ أن لوحته [زهور] المرسومتين في العام [١٩٧٦]، قد عادتا الى الدقة التسجيلية، والى الخطوط اللينة، ويلح على كل ورقة من أوراق الزهور المرسومة، ونحس بالعناية بالتفاصيل، ونحس بأن النتيجة هي رسم الأزهار في جو ضبابي يحيط به، وهذا الجو الضبابي، الملون بالأزرق قد أعطى عالماً مختلفاً عن عالم الزهور الشاعري الدقيق، كأنه يريد أن يضع الزهور الجميلة، في تناقض مع الخلفية، والتي تبرز بلون أبيض، مع أصفر، ولهذا نحس بأن الغاية هي تقديم [جمال] يوضع ضمن فراغ، للتأكيد على وجود العناصر التي تهدد جمال الزهور، وتمنع تألقها.

ويأخذ التناقض صيغة هندسية تجلت في لوحته [زهور مع فاز] [١٩٧٧] [صورة ( )]، وذلك لأنه قد أحاط الزهور التي تبدو شاعرية، بدراسة هندسية تحيط بها، ونصل الى التوزيع للأسود والأبيض، وللمساحات الصريحة [سوداء ـ بيضاء ـ رمادية] للوصول الى التضاد، وتوضيح الفكرة.

ويصل الى مرحلة الضياع، في المعالم في لوحات الزهور المرسومة في نهاية العام [١٩٧٧]، ولاتستطيع تمييزها

بالوضوح التام الذي كنا نراه، وهكذا يصل الى مرحلة اختلاط الأشياء مع بعضها، وغياب الأشكال، وسيطرة اللون الشفاف، والتداخل الذي يضيع المعالم، وتدلنا على مرحلة النهاية.

٢- لوحات الوجوه والأشخاص

لقد درسنا لوحة [ماسح الأحذية] التي رسمها عام (١٩٧٧) وبرز فيها التكوين المتماسك الذي يدل على الجهد المبذول، والتحوير الى [كتل] مع الابتعاد عن كل تجميل، وجعل اللوحة تقدم ماسم الأحذية والذي تجلى فيها القدرة على الوصول الى [الواقعية الجديدة] والتي نحس بأن اللوحة أصبحت تقدم المضمون الإنساني عن طريق لغة فنية ابتعدت عن الجمالية والشاعرية، وأعطت اللوحة الحديثة التي ترى أن اللوحة لها قوامها المستقل عن الجانب الانفعالي والتعبيري، والتي اعتمدت على الوصول الى الكتل الهندسية، والتي تقابلها الأشكال العضوية، في توازن وانسجام تامين، نظام شكلي يقدم الرؤية الخاصة التي ابتكرها.

وفي لوحة أخرى، نراه يرسم لوحة [وجه فتاة] (١٩٧٦) [صورة رقم ()] التي تقدم الصيغة الجديدة للتعبير الواقعي الذي يعتمد على الكتل الضخمة التي تحور الشكل اليها، وتدل اليد الموضوعة على الوجه على الموضوع، امرأة تفكر في الماضي، وتحمل التصميم على العيش، الذي يتجلى في نظرة العين، والتلخيص للأشكال الذي يدل على أنه يرسم بقدرة متميزة، ويختزل الأشكال حتى يصل الى الموضوع، ويحذف الزائد تاركاً الأشياء الهامة والمعبرة عن الموضوع.

وعلينا أن نقول بأن [لؤي الكيالي] يعطي الأشخاص المرسومين، البناء المعماري، والقوة التي تجعل الشخص ميتاً، وقادراً على المقاومة، وأحياناً نحس بأن الشخص أو المرأة، له قوة هرقلية، ويرفع هذه القوة الى أقصى الدرجات، بحيث أننا لانشعر بالضعف، ولانرى الحزن الذي يسحق الإنسان، بل القدرة على السيطرة على كل الأمور، والتوازن المطلوب، ولهذا يبالغ في التحوير ليساعده على التعبير.

٣- لوحات الطبيعة.. والمناظر

في لوحات المناظر التي رسمها في هذه المرحلة، محاولة لإعادة رسم الموضوعات التي رسمها في الماضي، محاولة تطوير التعبير عنها، لتبدو حديثة، وتتوافق مع الأهداف التي وضعها لنفسه في هذه المرحلة الهامة.

ونستطيع التحدث عن لوحاته التي رسمها عن قرية [معلولا]، والتي اعتبرها من المواضيع الهامة التي عالجها أكثر منه مرة، وقد أوحى له منظر القرية المتداخل مع الجبال، العديد من الموضوعات التي عالجها أكثر من مرة، وفي كل مرة قدم التشكيل الملائم للمرحلة التي رسم فيها، والصياغة الفنية التي تتوافق مع رغبته في الوصول الى فن شخصي له خصوصية.

في البداية رسم [معلولا] في خلفية شخص يجلس أمامها، شخص يعزف الربابة، وقد استهوته الوجوه أكثر من القرية، وجه شخص جميل، رآه في القرية، ووجد فيه الشاعرية المعبرة عن الفترة الأولى ويتجلى هذا في لوحته [صباح الخير... أيها الحزن] ولؤي كيالي يعتمد على اللغة الشاعرية التي أعطت للخط حركة، وللون الموحد يتدرج بايقاعات معينة ويعطي العالم الداخلي الحزين للطفل.

ويعود الى رسم [معلولا] مرة ثانية، وفي المرحلة الثانية، عرض بعضها في [روما]، وتحولت الغاية حسب هذا الهدف، ولهذا نرى الألوان السوداء هي التي تسيطر على اللوحات، وهو يريد أن يعكس المأساة الحادة التي عاشها على اللوحة المرسومة، وهكذا عكس المأساة الإنسانية دون وجود أشخاص، وأعطى اللوحة التعبيرية التي تجلت من خلال اللون والخطوط المتداخلة.

إن الجمالية التي بدأت في المرحلة الأولى، قد تحولت الى الشاعرية المأساوية، والتي أخذت تعطي العمل الفني المرسوم أشياءاً لانراها في الواقع، وهكذا تداخل الجمال مع الحزن العميق المعبر عنه بالخطوط، والألوان الرمادية، المتداخلة مع السواد.

وفي المرحلة الثالثة من التجربة، بدأت محاولة خلق تداخل الأشكال مع بعضها والبحث عن التنظيم للوحة الذي يشمل كل العناصر، وبالاعتماد على لون موحد، وخطوط حرة، وتبديل في الأشياء حتى يخلق الإنسجام والتوافق وهكذا نراه واضحاً في لوحته [معلولا - ١٩٧٤] التي تعكس حركة الخط الموحد للوحة، وايقاعات الأشكال باب يتكرر بشكل يختلف مكانه ومافيه عن الآخر، ونوافذ عديدة موزعة على اللوحة

لتعطي الايحاءات، والتي تؤكد على هذه الفكرة، وكذلك الشرفات والأعمدة، والغسيل المعلق، وأصيص أزهار، ومثلثات قد تكون زخارف على حائط، قد تكون خمسة أو ثلاثة، ودوائر تعطي الايقاعات المختلفة، ودوائر لها لون أسود، وهكذا نحس بغنى الموضوع وحسن تنظيم اللوحة لتخدم الهدف الفني، ونحس في اللوحة بأن لؤي الكيالي، يريد تنظيم اللوحة على لون موحد، وحركة العين بين الخط الذي يشكل الأساس في التكوين، وايقاعات الأشكال التي تمثل النوافذ والأبواب والزخارف والشرفات وايقاعات الخطوط التي تمثل الخشب.

أما لوحته [من معلولا ـ ١٩٧٦] والتي نراها قد تحولت الى مساحات ضوئية [سودا ـ بيضاء ـ رمادية]، وقد تحقق التماسك في اللوحة نتيجة لهذه العملية، والتي تذكرنا بأعماله الأخرى التي رسمها، وهناك [التحويرات] التي نراها في أشكال الكتل المعمارية، التي تملك الطابع العضوي، والذي يختلف عن الأشكال الهندسية، وهناك الإيقاعات التي نراها واضحة في النوافذ والأبواب، وايحاءات الخط التي تمثلها أعمدة الأخشاب، تارة الأسود يعطي العمق للشكل، وتارة نرى الخطوط المحددة للأشكال تتعرج وتكسر الحدة التي نراها في الموضوع، وهكذا تندمج اللوحة لتقدم المعالجة الحديثة التي تسعى الى خلق عمل فني له خلفيته الفنية، المرتبطة بالتحوير الى تصوير له جذوره في فن الحفر والغرافيك، وله تحويره للأشكال لتعكس ماهو إنساني.

وفي لوحته [معلولا ـ ١٩٧٧]، والتي اعتمد فيها على الخطوط اللينة وحدها، والتي تبدو [واقعية] أكثر من لوحاته الأخرى، ويتجلى التعبير عن طريق خطو واحد، عن كل العناصر المطلوبة، وخصوصاً الجبل والبيوت، ومساحات قليلة، رمادية اللون مع بعض السواد، في المناطق البعيدة، والتي أعطت اللوحة حيوية، وتداخل الأشكال مع الخطوط التي تدل على تأليف فني خاص، يعتمد على القدرة على استخدام الخطوط لتحديد كل العناصر، وحركة الخط التي نراها لامتناهية، والتي تكشف عن هدف رئيسي هو خلق علاقات نظام خطي ولوني، تارة يتقابل الخط المتعرج الذي يمثل الجبل، والأخشاب والسقوف والشرفات، وذلك على التناقض مع الخطوط الهندسية التي تحدد البيوت والكنيسة، ويعطي الرؤية الحديثة له من خلال عملية التضاد والتبسيط



لؤي كيالي ـ الأزهار الصفراء

والاختزال، ورسم لوحاته عن طريق أقل العناصر والأشكال، ويتوصل الى الحداثة الفنية من خلال التعايش مع الموضوعات المحلية في [معلولا]، ومن خلال فهم خاص للوحة كنظام وإيقاعات موسيقية.

وفي لوحته الأخيرة التي رسمها عام (١٩٧٧) عن [معلولا]، يأخذ الموضوع شكلاً تعبيرياً مختلفاً، نراه في الشجرة والتي أصبحت تمثل شخصاً، وتداخل الأشجار مع بعضها ومع الجبل، وتبسيط لأقصى الحدود، وهناك شكل هندسي معماري نراه في العمارة المرسومة ونحس بشاعرية رسم الطبيعة وهندسية البيوت، ونرى الطبيعة الجميلة التي استقرت الكنيسة ضمنه لتقدم رمزاً لهذا التفاعل بين الجمال الطبيعي، وماقام به الانسان من عمارة.

الفنان الرّاحل رُولان خوري

١٩٣٠ - ١٩٨٨

طاهر البني

حين نالت سورية استقلالها وأخذ ابناؤها يتلمسون معالم الطريق، نحو الحياة المعاصرة بما فيها من مظاهر حضارية تتمثل بشتى فنون المعرفة والفكر، في ذلك الحين ظهر جيل الفنانين من أمثال (رولان خوري) و (طالب يازجي) و (لؤي كيالي) و (فاتح المدرس) ذاك الجيل الذي دأب في البحث عن نفسه في غمرة الفكر والثقافة الغربية والمحلية.

وكان التخبط الفكري يمثل أعلى درجات الاستقلال الذاتي اذ ذاك، وكان الانتماء الى الفن الغربي مشروعاً للوصول الى شيء من تحقيق الذات)[1] فليس غريباً ان يعلن رولان انتماؤه الى الاتجاه الواقعي الذي استمد قيمه التشكيلية من الفنون الغربية التي تتأرجح بين الرومانسية والانطباعية مطلقاً على ذلك اسم «الواقعية الايحائية».

فقيمة رولان بالنسبة لحياتنا التشكيلية تكمن في كونه واحدا من الرواد الأكاديميين الذين عكسوا خبراتهم الدراسية في أعمالهم دونما إهمال، وأكدوا مقدرة متميزة في التصوير، شقت الطريق لعدد من الفنانين الذين تتلمذوا في مدرسته الفنية بصيغها وألوانها.

ولد الفنان في مدينة انطاكية في آب في العام ١٩٣٠ ثم غادرها متوجها الى (حلب) اثر سلخ لواء اسكندرونه عام (١٩٣٩)، وفي حلب تابع دراسته وحصل على الثانوية العامة عام (١٩٥٠) وعين مدرساً مساعدا لمادة التربية الفنية في إحدى المدارس الثانوية في معرة النعمان.

وقد ظهر شغفه الكبير في الرسم والتصوير، حين كان يصور بعض المعالم الجميلة في ريف حلب، وحديقتها العامة، اما تصويره للإنسان فقد كان يظهر حبة لأعمال (جبران خليل جبران) ومناخاته الرومانسية، كما أشار الى ذلك صديقه الفنان (فاتح المدرس) في حديثه عن رولان بقوله:

(قبل أن نلتقي في روما كنا نلتقي في منزلي في لب أو في مقهى البرازيل، ونتحدث عن أعماله بالألوان المائية، يرسمها في الحديقة العامة ومرة أطلعني على رسوم فيها الكثير من النفخة الجبرانية، جاءت بعد ملازمة لشاب هادىء يرتدي برنساً أسود أذكر اسمه (شليطاً) وقال رولان:

- لقد سحرني هذا الجو السري، انه يبدو بعيداً عن عالم الشر)[2].

ثم التحق (رولان) بخدمة العلم في سلاح البحرية السورية، وحين أنجزها سافر الى روما عام (٩٥٦) للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة، وهناك اجتمع بعدد من زملائه وأصدقائه من أبناء الوطن، وتوطدت بينه وبينهم أواصر الألفة والصداقة من خلال المحاورات والذكريات والآراء الفنية الطموحة، يتحدث فاتح المدرس ثانية عن هذه القاءات فيقول:



رولان خوري

– (لقد كان مقرنا في (فيا مارغوتا) و (بياتزاول بوبولو) بجانب الأسود الأربعة الرابضة تحت المسلة الفرعونية، وكان الى جانب ابتسامته المشرقة، يعيش لوحدة، في أعماق ذاته، وكان يرى الأشياء من وراء زجاج سميك، هذا ماكنت أشعر به، أنيق يتحدث جيدا، وتثيره بحدة الأحداث التي جرت في بلادنا بين عامي (١٩٥٩ - ١٩٦٠) وكنا نلتقي مع سفيرنا السوري، نحن طلاب الفنون وغيرنا، ثم جاءت سفارة الوحدة التي رأت ان لقاءات الطلاب في الأكاديمية المصرية الخاصة على تل قديم في روما)(٣).

وفي عام (١٩٦٠) يحصل على دبلوم التصوير الزيتي من أكاديمية الفنون الجميلة في روما، ويعود الى حلب ليعمل مدرساً في بعض ثانوياتها، ولكنه سرعان مايستقيل التدريس، ويتوجه للانتاج الفني بعد أن يترك وظيفته، ويتفرغ لعمله الإبداعي والفني.

وليس من شك في أن هذه الخطوة كانت تشكل منعطفاً خطيراً وقلنا خطوة جريئة أقدم عليها (رولان) من دون زملائه وقد يكون اقبال الناس على اقتناء أعماله دافعاً له في اختيار هذا الطريق في التفرغ للانتاج الفني، فانطلق يرسم الطبيعة المحيطة بربوع بلادنا، ويصور الصور الشخصية، بكثير من الجدية والبراعة في الصياغة الفنية، والمحاكاة الدقيقة للأشكال التي يعالجها.



رولان خوري

ظهرت النتيجة في معرض فردي أقامه في المركز الثقافي في حلب، في شباط من عام (١٩٦١) حيث أثار هذا المعرض اعجاب الجمهور الفني بأعمال رولان، مما شجعه على نقله الى حمص في نيسان ثم الى دمشق في تموز من نفس عام (١٩٦١).

وبذلك استطاع (رولان) ان يتبوأ مكانة مرموقة في الأوساط الثقافية، والفنية الى جانب زميليه الفنانين (لؤي كيالي) و (فاتح المدرس) حيث ساهم كل منهم في إغناء تلك الفترة الخصبة من حياة الحركة التشكيلية السوري، فكانت المعارض والندوات والمحاضرات تحفل بالحوارات الفنية، والنقد والتحليل، وكان لرولان دوره الواضح في هذه المحافل. وقد تحدث الأستاذ نجاة قصاب حسن عن تلك المرحلة في حياة رولان فقال: (كان رولان خوي، منذ عرفته في أول الستينات، رجلاً واضح الأفكار فيما يتعلق بالفن ورسالته وطرق ترقيته، الأمر الذي يدل على أن تمكنه الفني لايرجع الى براعة يده، وحذقه فحسب، وإنما يرجع بالدرجة الأولى الى فكره، الفني المبدع، وكانت مناقشاتنا تحمل الي، مع كل لفظه الهادىء المتأني فكراً في مستوى العصر، اي يحمل روح الحداثة مع البقاء في الأطر التقليدية في الإنجاز)(٤).

وربما استشعر الفنان بنضوج وضرورة الانطلاق بها خارج البلاد، فانطلق الى روما ليواصل مسيرة العطاء فأقام معرضاً له في صالة (جالرياجوتر) في تشرين من عام (١٩٦١) فكان

لمعرضه هذا أثرا كبيرا في الحركة الثقافية الفنية عندما تحدث في ندوة خاصة أقيمت له بعد معرضه، عن أهمية الايحائية في الفن الواقعي، وأصبح موضع دراسة واهتمام النقاد به وبأفكاره)(٥).

واستمر (رولان) في مواصلة انتاجه ومعرضه، وشارك في العديد من المعارض الإيطالية، وحين فاز بالجائزة الأولى لمدينة (سان فيتوروماند) بإيطاليا في ١٩٦٢/١٠/٨ كتب عنه أحد النقاد يقول:

(إذا نظرنا الى لوحات هذا الفنان نحتار أين نضعه، ففيه شيء من عبقرية النقطة اللونية المتحركة عن (سوراه)، واللمسة الجريئة عند (فان كوخ) والحركة القوية عند (بونار) واللون المبطن عند (فيولار)، وعندما فاز بجائزة بلدية (ساسوفراتز) في ايطاليا في العام ١٩٦٤، كتبت الصحف عنه تحت عنوان:

-(فنان من سورية يتقدم الصفوف الأولى على الفنانين في ايطاليا).

وبعد أن حصل على جائزة بمسابقة (جـ. ب سالفي بيكولا)، عام (١٩٦٤) ونال الوسام الفضي عاد الى دمشق وأقام معرضاً خاصاً في ١٩٦٤/٨/٢٩، وأتبعه بمعرض آخر أقامه في حلب في ايلول من نفس العام.

وأثر معرضه الأخير هذا التقى بصديقه الدكتور (نهاد رضا) وأصدر بياناً تحدث فيه عن وجهة نظره في التيارات الفنية الحديثة) وقد نشر هذا البيان في الصحف ثم طبع على شكل كتيب عام (١٩٦٥) ثم نشر في بعض الصحف الأوربية.

تحدث الدكتور (رضا) عن لقاءاته برولان وصياغة بيانه في الواقعية الايحائية فقال:

(كان للقدر دوراً في سبب تلاقينا، التقينا أول مرة في إحدى ثانويات حلب، كان (رولان) يدرس مادة الرسم، وأدرس اللغة الفرنسية، ثم في إقامة عابرة لي في روما، وهو يكمل تحصيله العالي في كلية الفنون الجميلة) واللقاء الثالث كان في (باريس) حيث أقام معي خلال رحلته السياحية، جمعتنا سلسلة التلاقي هذه، فأتاحت لي التعرف الى رولان الإنسان (رولان) المرح، المتفائل الطموح. وهو أشبه مايكون بتمثال (روما) في حياة الياسمين بالورد.

ولئن جمعتنا المصادفات فقد ألف بيننا حبي للفن، وحب رولان للفكر، ونشأ بيننا نوع من التناغم الوجداني، ولاسيما أن نفسه كانت تجيش بالتساؤلات حول مايتعلق بالإنسان والمجتمع والحياة والكون، وكان يأنس في تأملاتي نفحة خاصة تركن إليها نفسه.

فلما استقربنا المقام في (حلب) تهيأت لنا الظروف لترسيخ أواصر المودة، يعرب عن بعض آرائه في الفن وتطوره، وتدور المناقشات حولها، واخذت تتبلور تدريجياً معالم رؤية خاصة تم تتويجها بوضع بيان الواقعية الإيحائية بالتعاون بين أهل الفن وأهل الفكر)(٦).

وبيان الواقعية الإيحائية هذا كتب في خمسين صفحة من القطع الصغير، يعرض أفكار رولان ومواقفه عن الفنون المحدثة كالتجريدية والبوب آرت، المنتشرة في الولايات المتحدة وأوربا، ويبسط نظريته التي تؤكد على ضرورة المعالجة الشكلية، وقد زود البيان بصور متعددة لأعمال رولان لتدعم مواقفه وآرائه.

ويوجز الدكتور رضا محتويات هذا البيان بقوله:

(يجدر بنا إيجاز مضمون هذا البيان الذي شئت له ان يتبلور في محاورتين بأسلوب فني خاص)،

الأولى: تضمنت المنطلقات والأسس العامة لنظرية رولان.

والثانية: توضيح بعض المفاهيم الفنية.

في المحاورة الأولى نقد لتردي بعض أشكال الفن الحديث، ومناداة بواقعية، جديدة تظهر عظمة الإنسان والحياة الحديثة، وضرورة توفر ثلاث صفات في الرسم، (جمالية وعقلانيه، وانفعالية).

والعمل من ناحية الشكل على تلبية حاجة العين بواسطة التوازن، أما من ناحية المضمون، فيجب ان يذكرنا توزيع اللون والشكل بفكرة، برمز إيحائي لا وصفي، على أن يولد تضافر الشكل والمضمون عنصراً انفعالياً وبما أن انتاج رولان ينقسم قمسين:

- رسم وجوه، ورسم أشخاص.

- رسم مناظر مختلطة أحياناً بعنصر انساني من جهة اخرى. فقد جرى الاستشهاد مثلاً بلوحته (الرسول) توضيحاً لأفكار رولان، حيث نرى الرسول في الأفق يتقدم في الأرض القاحلة.

وفي المحاورة الثانية، توضيح لمفهوم الرمز الايحائي قياساً الى الرمز الوصفي، وهو الرمز الفج المباشر، وشرح لمفهوم التوازن، وخاصة التوازن بين الغامض الذي يثير التساؤل، والواضح، والعلاقة المشتركة بينهما، واسشهاده بعدد من اللوحات، ومناقشة الأفكار في ضوئها، وتساؤل حول مدى نجاح رولان في تجسيد رؤيته.

ويختم المحاورة بتأكيد وضع نظرة جديدة بالتعاون (بين أهل الفكر وأهل الفن) وولادة الواقعية الايحائية، وبزوغ (ومضة مبدعة) يمكن أن يستهلم منها الفنانون بنسبة ما، وقد ينشأ عنها تيار فني كما التيار التجريدي او التكعيبي)(٦).

وفي حقيقة الأمر، فإن هذا لبيان، أن يمثل طموحات رولان لتجاوز أدواته التقليدية الماهرة، والقادرة على تجسيد الملامح الواقعية بمهارة كبيرة تكاد تحاكي آلة التصوير الضوئي، مع فارق بسيط يتمثل باللمسات الناعمة، والدافئة التي ميزت عن سواه ممن سلكوا دروب الواقعية، في سورية، حيث كانت موضوعاته تقتصر على المشاهد الجميلة في ربوعنا وأحيائنا دون الاعتماد على أي رمز أيحائي يثير التساؤل، أو يفتح أفقاً أمام المشاهد، ولعل انشغال الفنان بمعالجة الصور الشخصية التي كانت تستند إليه من قبل المعجبين بمهارته في محاكاة الصورة الضوئية، أبعده عن مسعاه الذي حلم به وتمناه في انتاجه الذي تعوزه أجنحة الخيال والرؤيا المبتكرة لتحلق به في فضاءات الفن المحدثة.

وقد وقع الفنان أسيراً لآراء المعجبين بواقعية، فأوغل في تقديم مايحبونه من تقنيات مدرسية، وأسرف في تأنقه الشكلي، واللوني، وبالغ في إظهار الأجواء الرومانسية في أعماله، في الوقت الذي ظهرت فيه طموحات زملائه الفنانين في تجاوز الصيغ التقليدية. من خلال نتاج يحمل رغبة واضحة في الإفادة من الفنون المورثة في الغرب، وهذا ماتراه جلياً لدى أصدقاء الفنان أمثال (فاتح المدرس) و (لؤي كيالي) و (محمود حماد) وغيرهم ممن أثروا الحياة التشكيلية بإبداعاتهم وفتحوا آفاقاً رحبة أمام جيل من المبدعين الجدد أمثال (نذير نبعة) و (خزيمة علواني) و (وحيد مغاربة) إلا أن معالجتها الفنية تعكس احساساً مرهفاً خاصة تلك التي تصور مشاهد من الحياة اليومية في شوارع حلب وغيرها.

وقد ظهرت براعة رولان في الصياغة الواقعية والأكاديمية من خلال التزامه بالأشكال الحيوية للرياضيين الذين صورهم في عمل جداري بانورامي في (صالة رعاية الشباب) في مدينة حلب عام ١٩٦٥، بمساحة أربعمائة متر مربع، حيث التزم النسب التشريحية والأبعاد الموضوعية للشكل الإنساني، مبرزاً الملامح السلمية لعضلات الأطراف بتدريجاته اللونية المألوفة التي تقتصر على البني والأصفر الأوكر والأزرق البنفسجي ومشتقاتها، ويمكن اعتبار عمله هذا أول انجاز بانورامي في سورية، جاء بصيغة مناسبة وواضحة لتؤدي غرضها الذي خصصت من أجله.

وما أن أتم الفنان مهمته هذه حتى توجه الى (روما) ليستكمل نشاطه الفني فيها من خلال المشاركة بالمعارض الجماعية الإيطالية كمعرض (بيلاتسو ديكسبوزيسيونة) الذي أقيم في روما في ٢١/٣/١٩٦٨، وشارك فيه رولان بأعماله المعهودة في تصوير الطبيعة والصورة الشخصية، كما أقام له معرضا فردياً في صالة (كفاليتو) بروما في الثامن من شباط عام (١٩٦٩). ويشده الحنين الى وطنه، فيعود الى حلب، ويقيم فيها معرضاًله في صالة المتحف الوطني بحلب عام (١٩٧٠) ويشارك في معارض الدولة الرسمية كمعرضي الربيع والخريف، ويلتقي بأصدقائه الفنانين، ويشاركهم بمعارض ثنائية وثلاثية، وينضم الى نقابة الفنون الجميلة لدى تأسيسها في ذلك العام.

ثم يسافر الى (لبنان) ويقيم له معرضا في ضهور الشوير في أواخر آب من عام (١٩٧٢) بصالة (البلدة) ويتبعه بمعرض آخر في بيروت في تشرين الثاني من نفس العام، مصوراً الملامح الجميلة لجبال لبنان وشواطئه الرحبة.

وتتوالى معارضه في سورية وروما حتى عام (١٩٧٥) حيث يعود الى سورية، ويمارس عمله الفني بمدينة (حلب) بعيدا عن الوسط الفني، مقتصراً على الأمال الفنية التي تطلب منه في حلب ودمشق وغيرها حتى وافته المنية في ١٤ حزيران عام ١٩٨٨.

وقد أقيم له حفل تأبيني في المركز الثقافي العربي بحلب، تحدث فيه عدد من زملائه الفنانين مستعرضين تجربته وانتاجه ومسيرته الفنية. كما أقامت مديرية الفنون الجميلة بالتعاون مع نقابة الفنون الجميلة، معرضاً لأعماله الفنية في ١٢ جزيران عام (١٩٨٩) في الذكرى الأولى لرحيله) وطبعت له وزارة الثقافة كراساً شمل نشاطاته وإبداعته المختلفة وضم عددا من الكلمات التي دونها عدد من الفنانين والمسؤولين في حقل الفنون تشكف عن الجوانب الإبداعية في مسيرة رولان.

الطبيعة والإنسان في أعمال رولان:

لم يقتصر رولان خوري على دراسته الأكاديمية في روما بل كان يتابع كل الاتجاهات، والمعارض الفنية والنشاطات التشكيلية التي كانت تستضيفها روما وغيرها من العواصم الغربية، حتى أنه تتلمذ على يد فنان صيني كان يعيش في روما وذلك بعد تخرجه من الأكاديمية مع ذلك فقد بات مخلصاً للواقعية طيلة حياته[8].

ولذلك فقد اقتصر رولان في انتاجه على موضوعين في التصوير احدهما يتناول الطبيعة بما فيها من مشاهد جميلة، وماتتضمنه من عناصر حية كالإنسان والنبات والحيوان، والثاني، تناول الإنسان على شكل صورة شخصية (البورترية).

فالطبيعة الجميلة بسهولها وجبالها ووديانها وغاباتها كانت تستأثر بريشة الفنان الماهرة ذات اللمسة الراعشة التي تضفي على المشهد جواً ضبابياً مشحوناً بالشاعرية والرومانسية، التي عشقها الفنان في أعمال جبران التصويرية.

وقد وصف (فيوره سوليني) مدير (ايفنيس اردنس) تصوير الطبيعة عند رولان بقوله: (في لوحات الرسام رولان خوري نجد الطبيعة الدافئة والرحبة التي يأخذ منها الفنان خلاصتها الأساسية لتحويلها الى عالم منظور).



رولان خوري

يلتفت فكر الفنان باستمرار نحو الطبيعة التي تعتبر أساسية لإظهار أحساسيه الخاصة، ليجعل المخاطبة مباشرة وموضوعية، ، تسود المناظر الطبيعية قلق البحث المستمر عن المبدع الكبير لكون وعن البحث المضني والكاشف للعقل الباطن مستخدما اشكالا ترتكز على الرسم البياني وعلى ايقاع الألوان الحقيقية والعفوية النابعة من الخلجات الداخلية لروح حساسة، وفي الوقت نفسه غير مطمئنة ومتجه نحو التقاط تلك الاتصالات الاساسية لامتداد المكان والتي ينقلها على اللوحة.

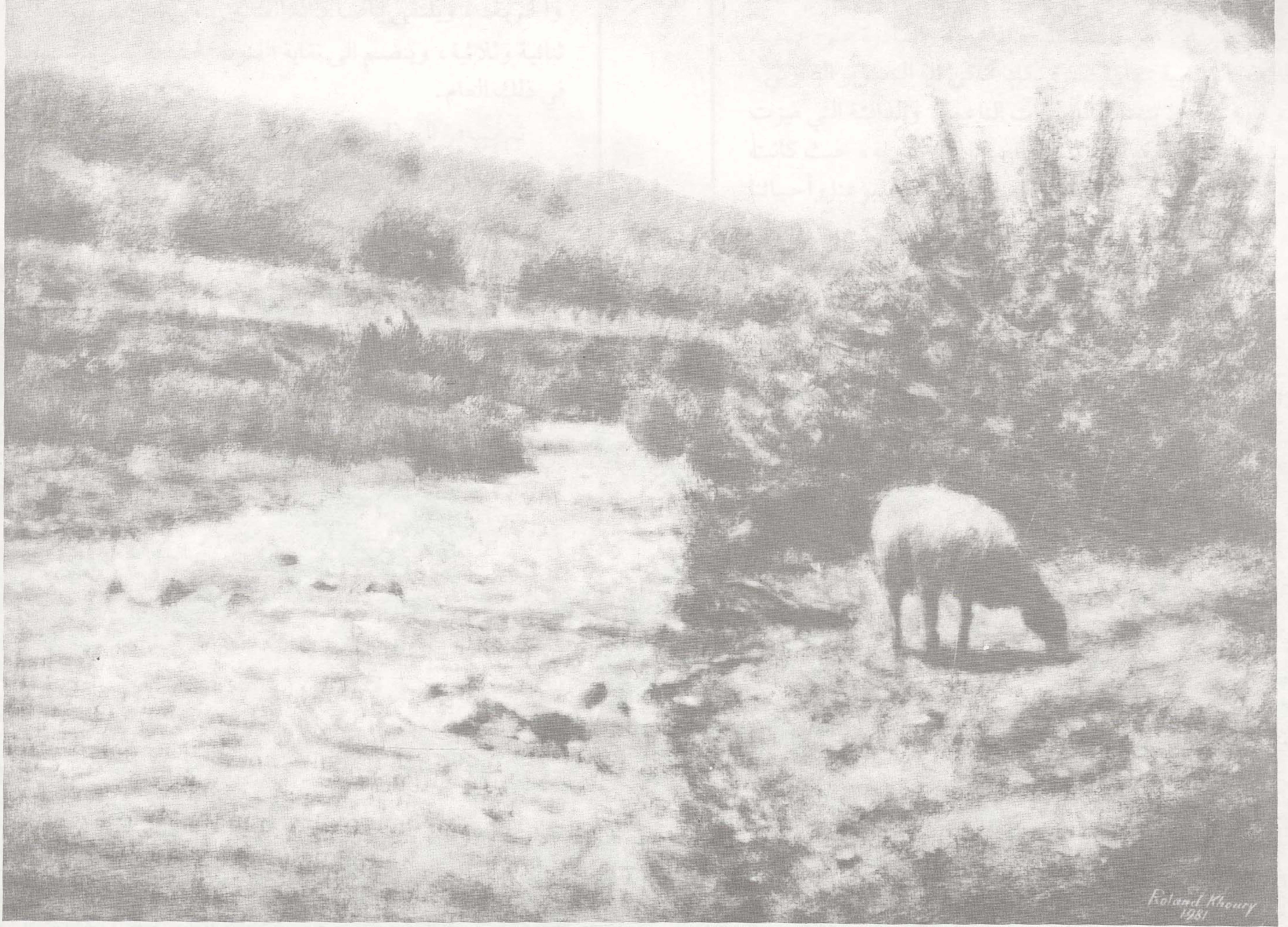
(إن التقنية المرهفة لقصيدة رقيقة هي ثمرة جهد دراسة دائمة، ان ريشته ذات لون ثابت وشفاف ونابض بالضوء والألوان، وتؤدي لإعطاء رؤية الشيء في الفراغ الذي يضم أكثر الألوان سعة وايجازاً لمجموعة غنية تتداخل في اللوحات في وظيفة تشكيلية) (٩).

ويصف الفنان غازي الخالدي أعمال رولان فيقول:

(وعندما تنظر الى اللوحة عنده، تجد نفسك وكأنك أمام غلالة من الضباب اللوني الخاص عنده، موضوعاته كلها من الواقع، حتى ظلال الشمس يهتم بها بطريقة فوتوغرافية تماما اي أن لكل عنصر في لوحته مهمة محددة مأخوذة عن الواقع الحقيقي).

ولايعتمد رولان في معالجته على الألوان التي تفترش مساحة اللوحة بل يحاول بناءها بلمسات راعشة وضربات متتالية متراكمة موحياً بالتركيب النسيجي الذي يذكرنا بأسلوب المدرسة النقطية عند (سورا) حيث تجتمع فيها النقط اللونية لتترك تأثيراً بصرياً على شبكية العين فتبدو وكأنها لون واحد.

أما في رسم الصورة الشخصية فإن الأكثر قدرة على تجسيد الملامح الشخصية بما فيها من ميزات دقيقة، وبالرغم من



التطابق الواضح بين لوحته والصورة التي تجسدها فإن روح الفنان تتجلى فيها وترسم حالة الهدوء والوجوم التي يخيم على الفنان فتبدو شخوصه وكأنها حالمة (وتعيش إحساساً مثالياً فوق الصورة التقليدية المألوفة للنظرة او للحركة او لتفاصيل ملامح الوجه أضف الى ذلك مايستخدمه من خبرة لونية متراكمة تساعد العين وتنقل الإحساس وتسمو بالمشاعر الى صورة أكثر تشويقاً من الواقع)(١٠) وهو يستخدم في معالجة للصورة الشخصية مجموعة محدودة من الألوان كالبني والأصفر والأبيض بتدريجاتها المختلفة عبر لمسات ناعمة في الوجه وضربات خشنة في الملابس، وبقع لونية متدرجة في الخلفية المحيطة بالشكل، فالوجه الإنساني هو محور العمل، وفيه تبدو الإضاءة الواضحة التي تدرج فيها العتمة كلما اتجه البصر نحو أطراف اللوحة وهو مايذكر بأعمال البورترية للمصورين الهولنديين، أمثال (رامبرانت)، ولذلك فقد حظيت الصورة الشخصية لرولان باهتمام كبير في معظم الأوساط التي تألف هذه المناخات اللونية التي تعكس حالات رومانسية حاملة، وتضفي على الشخصية ملامح شاعرية محببة مما دفع رولان للعمل المستمر في ميدان الصورة الشخصية التي تحقق له الشهرة الواسعة، وتوفر له العيش الكريم في منأى عن المنافسات التي تدور في الساحة التشكيلية السورية في الآونة الأخيرة من حياته التي أمضاها بمعزل عن الوسط الفني.

(١) من الكلمة التأبينية التي ألقاها الأديب وليد اخلاصي عام ١٩٨٨.

(٢) و (٣) من الكلمة التي كتبها الفنان فاتح المدرس في الكراس الذي طبع في الذكرى السنوية الأولى لرحيل رولان خوري عام ١٩٨٩.

(٤) من الكلمة التي كتبها الأستاذ نجاة قصاب حسن في الكراس المذكور

(٥) من الكلمة التي كتبها الفنان غازي الخالدي في الكراس المذكور.

(٦) من الكلمة التي كتبها جهاد رضا في الكراس المذكور.

(٧) المصدر السابق.

(٨) من حديث مع زميله في الدراسة الفنان طالب يازجي.

(٩) من بيان الواقعية اليحائية ص ١٥.

(١٠) غازي الخالدي المصدر السابق.

الفـنّ الجـزائريّ المعُاصر

تأليف: ابراهيم مردوح
عرض: فريال الحسامي

حصل المؤلف على بكالوريوس تصوير من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، (١٩٦٧)، كما تحصل على دبلوم في فن الإعلان من مدرسة (ليوناردو دافنشي) بالقاهرة سنة (١٩٧٤).

أقام العديد من المعارض الفنية الخاصة بالجزائر وشارك في العديد منها بالداخل والخارج، منذ عام (١٩٦٧)، يوجد العديد منها عند الخواص وبالمتحف الوطني للفنون الجميلة.

عمل مراسلاً فنياً لمجموعة من الجرائد والمجلات الوطنية، كما عمل استاذاً للتربية الفنية منذ (١٩٦٧) ويعمل حالياً مفتشاً عاماً لهذه المادة وذلك منذ سنة (١٩٨٣).

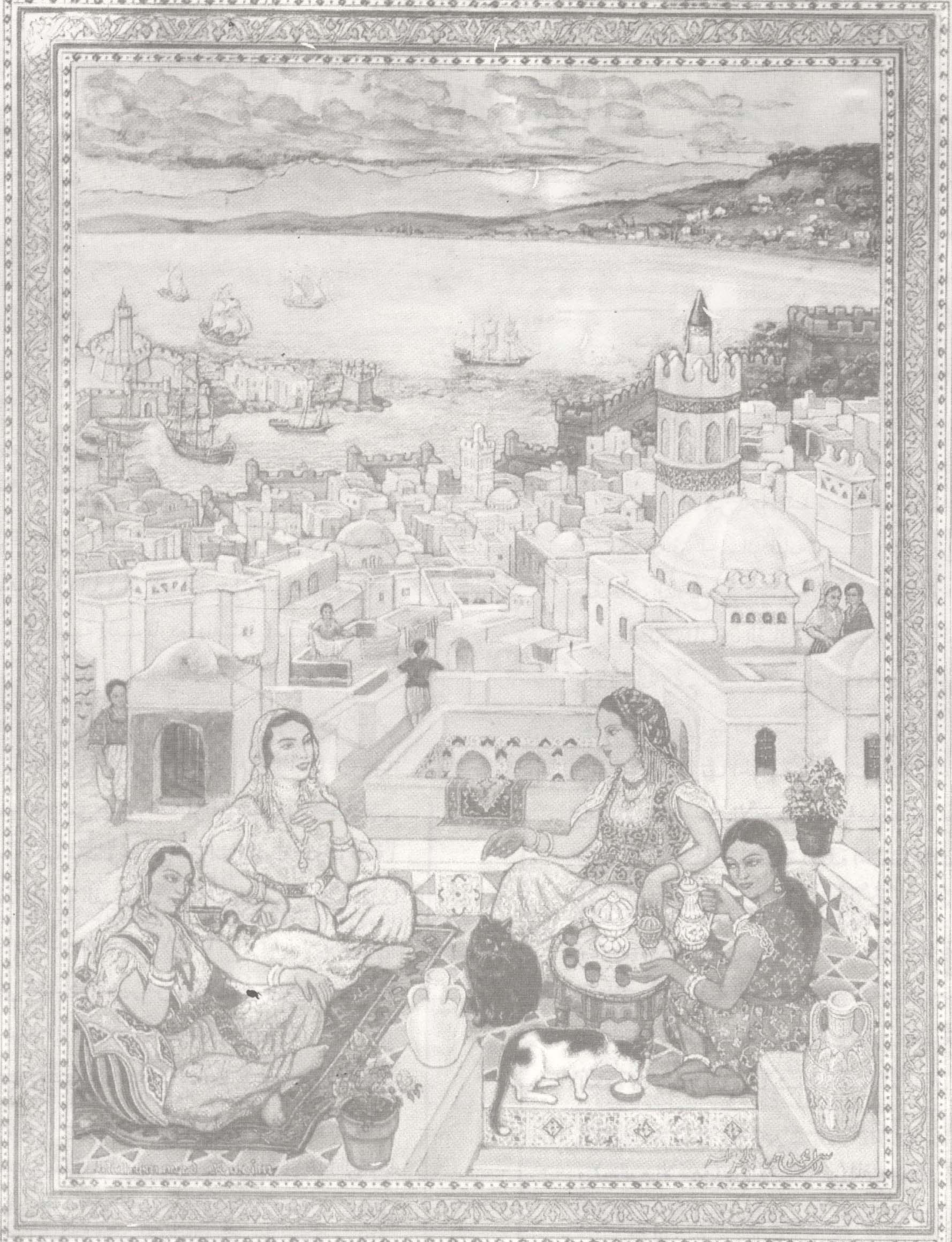
تحصل على شهادة تقدير من رئاسة الجمهورية بمناسبة الإحتفال بالذكرى (٢٥) للإستقلال سنة (١٩٨٧).

هذا الكتاب يعتبر أول كتاب يتناول بالتفصيل مختلف المراحل التي مر بها (الفن التشكيلي الجزائري) عبر العصور:

وفي مقدمته حدثنا المؤلف عن تجربته في إنجاز هذا الكتاب وعن الصعوبات التي اعترضته، ومنها عدم وجود المصادر اللازمة والصعوبة في الاتصال بمختلف الفنانين المتفرقين في البلاد، والمشكلة الأهم وهي أن الحركة التشكيلية نفسها لم تتحدد معالمها بعد، ورغم الصعوبات بدأ مشروعه هذا جاعلاً نصب عينيه الكتابة بطريقة نزيهة، واعتمد كما يذكر على دراسة متواضعة، كان قد وضعها للفن التشكيلي بالجزائر وطرحها أمام المؤتمر الأول للفنانين التشكيلين العرب وجعل منها المصدر الأساسي لهذا البحث.

ولا شك أنه من أجل تقديم دراسة متكاملة لواقع الفنون التشكيلية في الجزائر فإنه يجب أن نبدأ من الأول وتقليب صفحات التاريخ والتجول بين الآثار القديمة ومعرفة أسرارها.

ويتحدث المؤلف الفنان عن مصادر الفن التشكيلي بالجزائر فيذكر أنه رغم الحضارات العديدة التي تعاقبت على الجزائر مثل الرومان والبيزنطيون لكن (الجزائر) رفضتها ولم تجعلها تؤثر في حضارتها الخاصة، وبقيت الحضارة الوطنية الخاصة بالجزائر تنتقل عبر الأجيال ومنها ما اندثر ومنها ما بقي قائماً فتمثلت العناصر الفنية لهذه الحضارات في الصناعات الشعبية، وبقيت نفس العناصر الزخرفية (خاصة البربرية)، تستعمل حتى في تزيين البيوت ويلاحظ تقارب كبير بين العناصر الزخرفية البربرية، وفن التاسيلي حيث تعتبر منطقة التاسيلي أعظم متحف مفتوح على الطبيعة من رسوم في الكهوف وما شابه، مما يثبت إهتمام الإنسان الجزائري القديم بالفنون التشكيلية، وهي مصنفة كما يلي: (الرسوم البدائية). و (رسوم الأقنعة) و (الأشخاص المقنعون) و (الرسم الطبيعي) و (رسوم الأبقار والأشخاص) و (الرعاة). رسوم المرحلة القديمة، وقد استخدمها الجزائري القديم كتعاويذ ولتسجيل عالمه المحيط والتعبير عن صراعه مع الطبيعة واستخدام ألوان الأكر والأخضر والأحمر كما تأثرت رسومه بتغير الطبيعة إلى صحراء.



محمد راسم - المدرسة الجزائرية

الفنون الاسلامية بالجزائر

الاسلام والتصوير

مما لا شك فيه أن نظرة الإسلام للتصوير قد جددت بالفعل معالم وشخصية الفن الإسلامي، وإذا أردنا معرفة نظرة القرآن الكريم إلى التصوير، فليس هناك أي نص يتناوله من قريب أو بعيد لكنه يوصي بتجنب إقامة الأنصاب من أجل التقديس سواءً كانت بشكل صورة أو نحت وذلك خوفاً من الوقوع في الشرك والإرتداد.

بينما نجد آيات تدل على استخدام التماثيل للزينة في آيات عن النبي سليمان عليه السلام، إذاً فإن الشرع والذي مصدره الأول هو القرآن الكريم لا يحرم التصوير والتماثيل للزينة لكنه حرمها بهدف العبادات أو الإرتداد عن العبادة والشرك، ورغم وجود أحاديث نبوية عديدة قسمت العلماء إلى عدة مذاهب في هذه النظرة ورغم أنه يوجد أحادث منعت التصوير وقد كان هذا في أول عهد الإسلام وذلك خوفاً من الإرتداد، أما المجتهدين الحاليين يرون إباحة التصوير لأغراض الزينة والعلم.

ورغم ذلك فإن نظرة الإسلام هذه قد اكسبت معالم الفن الإسلام خصائص ذاتية، فهو يبتعد عن التجسيد، ويتجه للتجربد مستوحياً العناصر النباتية والخطية، والزخرفة هي العمود الفقري للفن الإسلامي، خاصة في مجالي العمارة والكتاب التي لا تخلو منها:

أما شخصية التصوير فخصائصها كالتالي:

- اقتصر التصوير الاسلامي على مجال الكُتاب مستخدماً لتوضيح النصوص أما الجداريات فقليلة.

- لم يستخدم التصوير الاسلامي لشرح العقيدة الدنينة والمساجد خالية تماماً من صور لحياة الرسول أو الصحابة بخلاف الكنائس التي تصور المسيح والقديسين.

- يستخدم الفن الإسلامي التصوير بعيداً عن التقيد بالمنظور أو النسب:

تطور التصوير الإسلامي:

تأثر التصوير الإسلامي بالحضارات السابقة وانقسم في تطوره عبر العصور إلى عدة مدارس فنية:

- المدرسة العربية: وهي أقدم المدارس الفنية الإسلامية، انحصر تأثيرها في الأقطار العربية من الخليج للأندلس وأخذت أسماء الدول التي ازدهرت بها مثل: (التصوير العباسي) في العراق، الأموي في الشام، والفاطمي والطولوني والأخشيدي في مصر، والأندلسي بأرض الأندلس، ومن رواد المدرسة العربية البغدادية (يحيى بن محمود الواسطي) واشتهر بكتب وصور للنوادر والمقامات والصور العلمية.

وقد وصل التصوير الإسلامي أوج مجده في عهد المدرسة الإيرانية حيث ازدهرت (المنمنمات) وفي هذه المدرسة عدة أساليب مثل الاسلوب المغولي المتميز بأشخاصه ذوي الوجوه المميزة والصدق في رسم الطبيعة - ثم الاسلوب التيموري، وأشتهر به الرسام (بهزاد) الذي درس التصوير والنقش على يد التبريزي والنقاش وله آثار كثيرة وامتاز بمزج الألوان، ثم قام على أكتافه الاسلوب الصفوي وأشهر فنانيه (رضا عباسي) وهنا بدأ تأثير الفن العربي وقد أثرت المدرسة الإيرانية على كل من التركية والهندسية، حيث امتازت التركية بالزي التركي ومناظر العمائر والأسلحة، أما المدرسة الهندية فامتازت بالدقة في رسم الأشخاص والمناظر ومراعاة المنظور وبدأت تضمحل عندما اختلط اسلوبها بالعربي.

الحضارة العربية الاسلامية بالجزائر:

وهي أهم المصادر الملهمة للفن الجزائري المعاصر، إذ أنه منذ أربعة عشر قرناً جاء العرب بالإسلام إلى الجزائر حاملين عناصر فنونهم من ضمن ما حملوه، وبذلك تأثرت العناصر المعمارية والزخرفية من مراكز خلافة إلى مدن ومساجد وقصور، كلها تأثرت بالشرق العربي ثم انتقلت إلى الأندلس وبقيت الدول المحلية بالجزائر والمغرب مرتبطة بالشرق العربي في التفكير والطراز المعماري والفني مثل زخارف (سدراته ورقلة] بجنوب البلاد التي تمثل ما وصلت إليه الدولة الرستمية، وأثار (بجاية وقلعة بني حماد) مجسدة التقدم المعاري لدولة (بني حماد)، وهناك في المغرب مساجد (تلسمان) والمنصورة وآثارها، وعند عودة الأندلسيون إلى الجزائر بعد نكبتهم في الأندلس بعد ثمانية قرون ساهموا من



صالح مالك

جديد في تطورير الفنون الإسلامية بإضافة ما جلبوه من عناصر حضارية من الأندلس، ثم جاء الأتراك وأدخلوا عناصر جديدة وآثارهم ما تزال قائمة كما هي رغم الإحتلال الحديث وتخريبه، وأهمها مساجد العاصمة وقصور حي القصبة.

محمد رسام وفن المنمنمات بالجزائر:

من مواليد العاصمة (١٨٤٦)، نشأ في أسرة فنية، فوالده اشتهر بالحفر، والزخرفة على الخشب، والتصوير على الجلد والزجاج، وأخوه (عمر راسم) فنان رسام وصحفي مناضل، ولقد نشأ الفنان (محمد راسم) في هذه البيئة وإليه يرجع الفضل في إحياء التراث الفني العربي الإسلامي، وخاصة المنمنمات وإدخالها في مدارس الفنون الجميلة بالجزائر، التي انفردت بهذا النوع من الفن، الإسلامي فيما بعد، وكان الفنان (محمد راسم) في بداية حياته الفنية مهتماً بالزخرفة التقليدية المتوارثة في العائلة، ودائب البحث عن أصولها ودرس في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر في سن مبكرة، وتابع البحث وبعد طول عناء عثر في المكتبة الوطنية على مجموعة من الكتب الإيرانية والتركية المليئة بالمنمنمات فوجد فيها كنزاً، وبرهن بها

أن الإستعمار الذي حاول طمس كل الآثار العربية الإسلامية، لم يحقق هدفه كاملاً وتحمس كثيراً للعمل في هذا المجال وابتكر فناً جزائرياً أصيلاً مرتبط بالتقاليد المحلية الفنية وبفن الرسم الإسلامي، معاً فنشأت المنمنمات الجزائرية، ولقد كان نشيطاً جداً فزين الكتب واللوحات الموجودة له في المتحف وأقام معارض في: بوخارست وباريس وڤينيا وستوكهولم والقاهرة وغيرها، وحصل على العديد من الجوائز منها جائزة المستشرقين في باريس (١٩٢٤).

أعمال راسم وآثاره:

زين الفنان (محمد راسم) العديد من الكتب منها (الإسلام تحت الرماد) (برباروس)، وكتاب (بستان سعدي) و (عمر الخيام) وحصال على منحة سنة سنة (١٩٨١) في ربوع الأندلس، فاتصل روحياً بالفن العربي الإسلامي بأزهى عصوره، وكان أكبر إنجاز له كتاب [ألف ليلة وليلة] المؤلف من ١٢ مجلداً متعاوناً في رسمه مع الرسام (ليون كاربه) عام (١٩٧١) طُبع له في (باريس) كتاب من أروع منمنماته تحت اسم (الحياة الإسلامية بالأمس مرئية من محمد راسم).

ونشرت له وزارة الثقافة بعد الإستقلال كتاب (محمد راسم الجزائري)، ويحتوي على مجموعة من الزخارف والمنمنمات [لقاء الفرسان، ليلة رمضان، عرس جزائري، بارباروس) ولوحة عن تاريخ الإسلام.

اسلوب محمد راسم: إن فنه إمتداد لفن المنمنمات الاسلامية، من مدرسة بغداد، وتبريز وشيراز وهراة وسمر قند الايرانية، ويمتاز اسلوبه بالشفافية، وهو اسلوب تعبيري دقيق بالاضافة لاحتوائه عنصر الكتابة وإطار بديع مزخرف، وعلى نقيض المدارس الاسلامية القديمة فإنه يهتم بالمنظور والتجسيم، واللوحة وسيلة تتضمن أفكاره الثورية، ورسالة للأجيال إذ يصور الحياة الهينة قبل الاستعمار، وإشهار للأمجاد في التاريخ، كما تتضمن لوحاته عبارات ثورية ضد الاحتلال لأنه رسم في أقسى أيام الإحتلال والقمع.

عمر راسم الفنان الثائر: وهو الأخ الأكبر لمحمد راسم، وعمر راسم يحارب الإستعمار، بفنه وقد تجرع الأمرين من الإستعمار، وكان نشيطاً فعمل الكثير من الأعمال الخطية والزخرفة الإسلامية، إضافة لكونه من أوائل الصحفيين المناضلين وأشهر صحفه التي كان يرسمها ويكتبها ويوزعها بنفسه، (الفاروق). وهو مصلح إجتماعي مثل الأعلى الشيخ (محمد عبده) وكما أنه اهتم بالموسيقى وأنشأ مدرسة للخط والزخرفة والمنمنمات، من معاصريه الفنان **(محمد تمام)** وهو من رواد المنمنمات أيضاً واستاذ في الفنون الجميلة ومدير متحف الفنون القديمة ومن جيلهم أيضاً (مصطفى بن دباغ) و (محمد أمين الأمناء) و (السعدي حكار) واشتهروا بالخط والزخرفة.

ومنهم أيضاً تلاميذ الفنان (محمد راسم) مثل (بشير يلسن) واشتهر بالرسم المسندي و (علي خوجة) و (محمد غانم) واشتهر بالمنمنات وهم أساتذة في مدارس الفنون الجميلة ونقلوا رسالة راسم لأجيال ما بعد الإستقلال.

ومن الذين تخرجوا من مدارس الفنون (بوبكر صحراوي) و (مصطفى أجعوط) و (مصطفى بلكحلة)... وغيرهم.

هذه نظرة شاملة من سنة ١٩١٤ إلى هذه السنوات لمدرسة المنمنات والزخرفة الإسلامية الجزائرية.

* * *

الفن الحديث بالجزائر:
إنتشار الفن الفرنسي بالجزائر

إن أهم سبب من أسباب إنتشار الفن الغربي في بلاد العرب هو الإستعمار، وأهم إتصال بين الفن الغربي والبلاد العربية هو الحملة الفرنسية على مصر وما جلبه نابليون معه من علماء ورسامين وكتاب، حيث بدأ الرسامون بالتوافد ورسم المناظر الشرقية بالسلوبهم فظهر فن الإستشراق، ولم تخل الجزائر طبعاً من هؤلاء الوافدين الرومانسيين ومن أهمهم [أوجين دولاكروا] الذي عاش بين المغرب والجزائر ورسم العديد من المناظر والعادات والتقاليد وأهم لوحاته (نساء جزائريات). ومن أشهر الفناني الفرنسيين الذين زاروا الجزائر ورسموا مناظرها مثل (تيودور شاسيريو) و (أوجين فرومانتان) وهم من القرن التاسع عشر، أما أشهر فناني القرن العشرين المتأثرين بأرض الجزائر (رنوار) و (ماركيه) و (هنري ماتيس).



علي علي خوجه

وعند تسلط الإستعمار على البلاد حاول نشر حضارته وفنونه فانتشر الرسامون الفرنسيون في البلاد ودرسوا في مدارس الفنون الجميلة، ومراسمها التي تأسست عام (١٨٦٠) وكانت تعلم الموسيقى والرسم والتصوير الغربي كما أسسوا (مدارس الفنون الزخرفية) وثانوية صغيرة، ومدرسة صناعية تعلم الهندسية المعمارية، وهكذا انتشر الذوق الغربي في الجزائر وتخرج الفرنسيون من هذه المدارس إضافة إلى القلائل من الجزائريين، وانتشرت على أيديهم بقية المدارس إضافة إلى تأثير المتاحف الفنية المليئة بأساليب الرسم الغربية والموجوده في العاصمة و (قسنطينة) و (بجاية) و (وهران) وأهمها المتحف الوطني للفنون الجميلة.

الفنان نصر الدين دينيه :

اسمه الحقيقي (ايتان دينيه)، رسام فرنسبي من مواليد باريس ٢٨ أذار (١٨٦١)، من عائلة برجوازية فرنسية، درس الرسم بباريس، أول أعماله (الأم كلوتيد) عرض في صالون ١٨٨٢ ولقي العمل إهتماماً كبيراً.

زار الجزائر سنة (١٨٨٣) أحبها كثيراً، ووصل إلى (ورقلة) و (الأغواط) وانبهر بجمال الطبيعة، ورسم لوحة (سطوح الأغواط) المشهورة (١٨٨٩)، تعرف على الشاب (سليمان بن ابراهيم باعامر) وصارا صديقين حميمين، وفي عام (١٩٠٥) قرر دينيه الإقامة في - بوسعادة - في الجزائر نهائياً.



موسى بوردين

وبفضل صديقه تعرف على الأوساط الجزائرية وتقاليدها، ودخل دين الإسلام واعتنقه عام (١٩٢٧) زار البقاع المقدسة عام ١٩٢٩، وأقيمت له صلاة جنازة في مسجد باريس ونقل جثمانه إلى بوسعادة، ودفن حسب وصيته.

أعماله وآثاره:

رسم أغلب لوحاته في (بوسعادة) بصدق، وحب، وتقدير للشعب الجزائري فصور آمال الشعب وأيامهم السعيدة في لوحات مثل (فتيات بوسعادة) (نساء بوسعادة) و (ضوء القمر)، كما رسم معاناة الشعب وخاصة من الإستعمار في لوحات مثل (المكفوفة) و (عهود الفقر) و (الأهالي المحترقون) و رسم الطبيعة وانتفاضات الشعب الجزائري في (الواحة) و (الصلاة) و (الكمين).

إضافة إلى أنه أنجز العديد من المؤلفات الأدبية والتاريخية، والدينية، وحاول في كتاباته التعريف بحقيقة الإسلام دفاعاً ضد بعض المستشرقين الذين حاولوا طمس حقيقته.

تعاون مع الفنان (محمد راسم) في إنجاز لوحات زخرفية لكتاب (حياة الرسول محمد ﷺ) و (خضرة) و (الحج إلى بيت



بن الشيخ بشير

الله الحرام)، وحصل على العديد من الميداليات والجوائز، لكن بعد اعتناقه الإسلام لقي الكثير من الصدود من سلطات الإستعمار التي تعمدت إهماله وإهمال أعماله، إلا أنه بعد الإستقلال فإن الجزائر الوفية له، ولمبادئه رفعت الستار عن عبقرية هذا الفنان، وأخرجت أعماله إلى النور وطبعت له وزارة الثقافة والاعلام كتاباً خاصاً عنه وعن أعماله.

الرسامون الرواد:

نشأ الفن الجزائري المعاصر متأثراً باسلوب المدرسة الغربية في الفن لذلك نجد فيه الكثير من الإتجاهات الفنية الحديثة.

وفي فترة ما بين (١٩١٤) إلى الإستقلال (١٩٦٢)، عرفت الجزائر أسماء بعض الفنانين القلائل، فلقد درس الرسم واشتغل به أبناء المعمرين الأجانب أكثر من الجزائريين بسبب



محمد خدة

الظروف الصعبة للشعب خلال فترة الإحتلال، وافتتحت مدارس الفنون الجميلة لكنها كانت تابعة لباريس وليس لها شخصيتها المستقلة.

وظهرت بعض الفنانين القلائل خلال الفترات.

في الفترة الأولى بين (١٩١٤ ـ ١٩٢٠) ظهرت مجموعة رسامين حسب التقاليد الغربية ومنهم (الزواوي معمري) وكان يعمل مدرساً للرسم في فاس في المغرب، وهناك (عبد الحليم همش).

وفي عام ١٩٢٠ ظهر الرسام (عبد الرحمن ساحولي) وشارك في معارض وعمل كرسام لزخرف وهو واقعي مغرم بمناظر الساحل الجزائري.

ثم ظهر الرسامون (محمد زميرلي) وكان له شخصيته في الرسم وصور المناظر الخلابة وشارك في المعارض منذ عام (١٩٣٥).

وفي عام (١٩٢٨) كان هناك (بوكرش) و (بن سليمان) و (فراح) عام (١٩٤٠) وفي عام (١٩٤٧) لمعت الرسامة (باية



الأزهر حكار

محي الدين)، وعرضت أعمالها في باريس، وهي لم تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها وتميز فنها بالفطرية والتكوينات الزخرفية الساذجة، ثم ظهر (حسن بن عبورة) وتميز أيضاً بالسذاجة والفطرية ورسم أحياء الجزائر.

إذاً الأسلوب الواقعي هو السائد في هذه الفترة والتأثر بالمستشرقين والواقعيين الفرنسيين في الجزائر، وهناك قلائل رسموا باسلوبهم الخاص الفطري، وفي فترة بين (١٩٥٠ - ١٩٦٢) ظهر رسامون جزائريون يعيشون في فرنسا وهم: (عبد الله عنتر) و (عبد القادر قرماز) و (محمد اسياخم) و (محمد خدة) و (بشير يلس) و (أحمد قاره) وتأثر هؤلاء إلى حد بعيد بالإتجاهات الفنية الحديثة خاصة التجريد وشبه التجريد.

ونلاحظ خلال هذه الفترة إنعدام الإهتمام بالنحت.

الفن التشكيلي في الجزائر المستقلة:
جيل ما بعد الاستقلال

بعد الإستقلال بدأ الفنانون المتفرقون هنا وهناك، يأخذون طريق العودة إلى الوطن، وبدأت أجيال جديدة تتخرج من أكاديميات العالم وكذلك ساهمت المدرسة الوطنية للفنون الجميلة وجميعة الفنون الجميلة، ومدارس الفنون الجهدية في تخريج دفعات من الرسامين الجدد، كما ظهرت مجموعة من الفنانين العصاميين، الذين كونوا أنفسهم بأنفسهم وبدأت تظهر (مدرسة فنية جزائرية) والحقيقة أن هذه المدرسة لم تتحدد معالمها بعد حتى الآن، فهناك فنانو ما قبل الإستقلال واصلوا إنتاجهم بعده ومنهم (بشير يلس) الذي بدأ بالمنمنات ثم انتقل للتكعيبية، وهناك (بوزيد) و (محمد اسياخم) و (محمد خده).



كمال عمار

والاسلوب السائد أثناء الإستعمار كان الاسلوب الواقعي، وبعد الإستقلال تحولوا إلى أساليب التجريد ونصف التجريد.

كما أن الثورة التحررية كونت جيلاً جديداً من الفنانين الذين كانوا في صفوف جيش التحرير الوطني ومنهم الرسام (فارس بوحاتم) وبدأ الرسم وهو في الجيش وصور حياة الجندي واللاجىء، ونجح في الجزائر وخارجها وعرض في براغ - هاڤانا - بكين - مدريد - فارصوفيا.

ومن فناني الثورة أيضاً (عبد القادر هوامل) ظهر كرسام وهو في (تونس) ثم درس في (روما) بأكاديمية الفنون الجميلة، وصار رساماً معروفاً في إيطاليا كفنان جزائري، ومن فناني الثورة (عابد مصباحي)، وقد عمل أغلب فناني الاستقلال على الإشادة بالثورات التي عاشتها (الجزائر) وهناك العديد من الرسامين الذين تكونوا بالخارج خلال فترة الإستقلال الأولى مثل (محمد سعيد شريفي) الذي تخرج من القاهرة واهتم بالخط العربي والزخرفة الإسلامية، وكذلك الرسام (مردوخ) من نفس المدرسة واهتم بإبراز معالم الجزائر خاصة منطقة غرداية كما أشاد بثورة أول تشرين الثاني.

وفي عام (١٩٦٢) أتى إلى الجزائر الرسام (محد الصغير) من المغرب واسلوبه فطري، والرسام (اسماعيل صمصوم) من فرنسا واسلوبه تكعيبي، والفنان (محد بوثليجة) ودرس في الجزائر والقاهرة وبرع في الخط العربي.

وهناك أفواج تخرجت من الجزائر نفسها وانضموا إلى الاتحاد عام ١٩٦٩ منهم (محمد نجار) واسلوبه فطري و (موسى بوردين) وبدأ يميل للتجريد، وهناك (عيسى حمشاوي) و (محمد داودي) و (بشير ابن الشيخ) و (صاري يوسف) واسلوبهم واقعي.

ومن خريجي مدرسة الفنون الوطنية (نور الدين شقران) و (سعيداني) و (بن بغداد) و (حكار لزهر) و (محمد حنكور) و (عبد العزيز بن أضمي).

وهناك مجموعة الرسامين العصاميين (حميد عبدون) و (رزقي زرارتي) ومنهم رسامي كاريكاتير مثل الرسام (سليم) وينتج للصحافة الوطنية، والرسام (أحمد هارون) وينتج للصحافة وله كتيب به مجموعة رسوم.

وهناك خطاطين جزائريين (غالب) و (محمد حكار شريفي) و (عبد الحميد اسكندر) و (بوماله) و (عزوز).. وغيرهم.

وهناك مجموعة رسامات ظهرت في عدة معارض شخصية أو جماعية خاصة المعرض السنوي يقام بمناسبة (عيد المرأة) ومنهن (بابة محي الدين) و (عائشة حداد) و (خيرة فليجاني) و (فتيحة بسكر) و (سهيلة بلجار) و (زينة عمور) و (داود جوزي) و (انجر عامر).

والسنوات الأولى للاستقلال اقتصرت على العواصم الثلاث، جزائر، وهران، وقسطينة، ثم بدأت تظهر مجموعة من فناني الداخل منهم (الطاهر وامان) و (جديد الطاهر) الذي اختص بلوحات الرمال و (أحمد بوخطة) و.. غيرهم.

أما (النحت) فقد كان قليلاً وأغلب فنانيه اعتمدوا على جهودهم الخاصة ومنهم (نوارة الطيب) و (حوفاني) و (محمد دماغ) و (مصطفى عدان) الذي درس في (ألمانيا) وبدأ كنحات ثم تخصص في السيراميك وله جدارية في مطار (هواري بومدين) الدولي بالعاصمة.

الفنان الجزائري والثورة:

من المهم جداً أن نتعرف على أفكار الفنان قبل الثورة وأثناءها وبعدها، فأيام الاستعمار كان الفن مقتصراً على طبقة أبناء المعمرين، الأجانب، عن البلد، ولم يكن للجزائري الإمكانية اللازمة الفن، ومع ذلك ظهر فنانون قلائل تكونوا بوسائلهم الخاصة، ومواضيعهم كانت تقليدية بسبب الإستعمار، الذي لم يكن يقبل بظهور مواضيع ذات طابع إنساني تحرري، ورغم ذلك استطاع الفنان (محمد راسم) فرض رأيه وفنه وابتكر فناً جزائرياً إسلامياً وبشر بالثورة في لوحاته، وكذلك الفنان عمر راسم الذي قارع الاستعمار بكل شجاعة وثبات بنشر صفحه واندلعت الثوة وتحققت بشائر الفنانين والكتاب والصحفيين.

وعند بزوغ الاستقلال برزت مدرسة (التصوير الجزائري) باتجاهاتها المختلفة وعاد الفنان الجزائري ليعبر بحرية تامة وأساليب مختلفة، وعبر عن مختلف المواضيع خاصة الثورة وتمجيده له، فهناك لوحات الفنان



محمد حمزة



رشيد قريش

(فارس بوخاتم) الـذي تعلم الرسم وهو جندي في جيش التحرير ورسم آلام الثورة والشعب أثناء الكفاح ورسم وقائع مختلفة ورسم اللاجئين، والعودة وفرحة اللقاء، وقد كـون هذا الفنان نفسه بجهوده الخاصة واجتذب إهتمام الشعب بفنه الصادق، وهناك آخرين مثل (أسياخم) و (حميد عبدون) الذي برز بعد كفاح طويل وكون لنفسه طريقة رمزية دون أن يدرس في مدارس الفنون، وهناك (عبد القادر هوامل) الذي درس في روما، تتحدث لوحاته عن المظاهرات الوطنية، وتناول قضية التمييز العنصري في (جنوب إفريقيا) وفي (أميركا) وذلك في لوحته الشهيرة (المسيح الأسود)، وهناك الفنان (مردوخ) خريج القاهرة المشتهر بلوحاته الواقعية (الشهيد) و (أرملة الشهيد) و (اللاجىء) التي ربط فيها بين الثورة الجزائرية وثورة فلسطين، وهناك (اسماعيل صمصوم) المشهور بتكعيبيته الفسيفسائية في لوحتيه (افريقيا المخصبة) و (رجل أول نوفمبر)، ومن الفنانين الذين أخلصوا لموضوع الثورة الرسام (محمد غويس) الذي تنقل ورسم في السجون على الورق، وكذلك الرسام (عبد العزيز رمضان) وأنتج أعمالاً أسماها بأسماء المعتقلات التي تنقل فيها.

وهكذا نرى أن الأعمال التي تناولت موضوع الثورة عرفت رواجاً كبيراً لدى الفنان الجزائري في الأيام الأولى للاستقلال الوطني.

وبعدها بدأ الفنان يتفاعل مع الإنجازات الثورية التي تقوم لها دولة الجزائر وأظهر ذلك في أعماله على شكل لوحات فنية فردية ثم على شكل لوحات جدارية جماعية انجرت في المناسبات الوطنية، ومن الفنانين الذين التزموا بالخط الثوري في فنهم مثل (نور الدين شقران) و (صالح حيون).

الاتجاهات الفنية بالجزائر:

إن الفنان الجزائري مثل الفنان العربي، قد نشأ متأثراً في فنه بالأساليب الحديثة للمدارس الغربية، وذلك بسبب نفوذ الثقافة الغربية في البلاد العربية، على امتدادها، والملاحظة العامة التي تبدو لنا أن القليل من الفنانين اقتصروا على اسلوب أو إتجاه واحد في أعمالهم والأغلبية تتنقل بين الاتجاهات والأساليب باحثين عن أنفسهم، والملاحظة التي نراها هي أن خريجي جميعة الفنون الجميلة يميلون في أغلبهم إلى الاسلوب الواقعي ورسم المناظر الطبيعية، بينما نجد هناك ميلاً واضحاً إلى الأساليب الحديثة، في الفن عند خريجي المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، وذلك بسبب الأساليب المتبعة في كلتا المدرستين.

أما الفنانين العصاميين فيميلون إلى الاسلوب الفطري الساذج.

ونحاول هنا تصنيف الفنانين حسب الإتجاهات:

١ - الواقعية:

ومن فنانيها (محد زميرلي) و (عبد الرحمن ساحولي) وهما رائدا هذا الإتجاه، والباقي من خريجي الفنون الجميلة ومنهم (بشير بن الشيخ) و (عيسى حمشاوي) و (الحاج يوسف صاري) و (موسى بوردين) الذي بدأ بالواقعية ثم اتجه للتجريد.

٢ - التأثيرية أو الانطباعية:

ومن فنانيها (محمد بوزيد) وهو من المخضرمين في هذا الاسلوب ويرسم الريف، وهناك (محمد الصغير) الذي تتراوح أعماله بين الإنطباعية، والاسلوب الساذج ويمكن إعتباره من الرسامين الفطريين بالنسبة للتخطيط الأولي للرسم، ومن الإنطباعيين نذكر (عائشة حداد) و (طالبي عكاشة).

٣ - التعبيرية:

وتحظى هذه المدرسة بالعدد الأوفر من الرسامين وهي محطة توقف عندها معظم الفنانين قبل انتقالهم لغيرها ومنهم (فارس بوخاتم) و (عابد مصباحي) و (عبد العزيز رمضان) ورسموا مواضيع عن الثورة، وكذلك (نور الدين سقران) وكذلك الرسام (مردوخ) الذي انتقل فيما بعد إلى التكعيبية ثم شبه التجريدي.

٤ ـ التكعيبية :

من رساميها (بشير يلس) و (شكري مصلي) و (أمحمد اسياخم) و (اسماعيل صمصوم) و (ابراهيم مردوخ) ولكل منهم طريقته الخاصة في التكعيبية .

٥ ـ التجريد وشبه التجريد :

من المشهورين في التجريد الفنان (محمد خده) وهو فنان تجريدي فقط ويكاد يكون مدرسة لوحده في الإتجاه التجريد الجزائري باسلوبه، المميز مستوحياً الخط العربي واللاتيني، والطبيعة المخرجة بألوان فريدة من نوعها، ومن الفنانين التجريدين (قرماز) و (أكمون) و (عبدون) .

ومن فناني شبه التجريد (مارتيناز) و (قاصر رمضان) و (محمد بن بغداد) .

٦ ـ السريالية :

وهم قلائل ومنهم (حنكور) و (الطاهر دامان) .

٧ ـ الحرف العربي :

اسلوب فني عربي محض تكون في المشرق ورائد هذا الإتجاه الفنان العراقي (شاكر حسن آل سعيد) ولهذا الإتجاه صداه في البلدان العربية، ويمثله في الجزائر الفنان (محمد بوثليجة) الذي درس الفن في الجزائر والرسم والخط العربي في القاهرة .

٨ ـ الفن الساذج :

أغلب رسامين هذا الإتجاه من الفنانين العصاميين الذين كونوا أنفسهم مثل (باية محي الدين) ولها طالع زخرفي و (سهيلة بلجار) و (وليد عيسى) و (محمد القشعي) ويستوحون من الحياة الشعبية وهناك (علي غدوش ـ محمد نجار) .

الجماعات الفنية :

يوجد ضمن الإتجاه الوطني للفنون التشكيلية، مجموعات من الفنانين المتكتلين في جماعات فنية ومن الجماعات نذكر (جماعة الخمسة والأربعين) ولا يجمع بينهم سوى النشاط الفني الجماعي ومن فنانيها (اسياخم) و (حيون) و (كربوش) و (شقران)، وهناك جماعة الفوج الأول ويمثلون خريجي جميعة الفنون الجميلة ومنهم (نجار) و (بوردين) و (حمشاوي) و (ابن الشيخ)، وجماعة الأوشام الذين يستخدمون الزخارف والأوشاوم في رسمهم مثل (مارتيناز) و (قاصر) و (مصلي) و (بن بغداد) وجماعة الفنون الإسلامية المهتمة بالخط والزخرفة الإسلامية والمنمنمات (علي كربوش) و (مصطفى أجعوط) و (مصطفى بلكمة) و (بن تونس). . . وغيرهم.

المتحف الوطني للفنون الجميلة :

هناك مجموعة من المتاحف المنشأة لمختلف الأغراض في الجزائر، في (وهران) و (بجاية) و (قسنطينة) و (غرادية) و (بورقلة) وغيرها، وهناك في العاصمة أيضاً متاحف مختلفة، ولكن أهمها المتحف الوطني للفنون الجميلة وهو مبني على هضبة مطلاً على البحر وعلى العاصمة بين عامي (١٩٢٨) ـ (١٩٣٠) ويعتبر هذا المتحف أعظم متحف للفنون الجميلة في افريقيا وآسيا ما عدا اليابان، والأعمال فيه تتكون من أعمال من المتحف القديم والمقتناة ومجموعة أعمال زيتية من نهاية القرن الرابع عشر حتى يومنا هذا، ومجموعة أعمال نحتية وحفر ورسم، ومكتبة ضخمة بها تسعة آلاف كتاب عن تاريخ الفن.

وتعرض الأعمال حسب المدارس الفنية والحقب الزمنية :

١ ـ المدرسة الجزائرية المعاصرة :

وموزعة أعمالها بين الدور الأرضي والثاني . وأهم الأعمال مجموعة منمنمات الرسام الجزائري الكبير (محمد راسم) وهناك مجموعة أعمال لعد كبير من الفنانين المذكورة أسماؤهم سابقاً، كما يوجد بعض قطع النحت . والدور الثاني به أعمال زيتية للفنانين الجزائرين المحليين، كما أنه هناك مجموعة أعمال لفنانين عالميين رسموا الثورة الجزائرية مثل (أندريه ماصون) و (ميشيل درون) و (ماطا) و (فيرو) و (ميرالس) و (الشرقاوي) و (عارف الرايس) .

٢ ـ جناح النحت :

أهم مجموعة للنحات الفرنسي (أوغست رودان) وغيرهم، إضافة إلى مجموعة من النحت الإفريقي الخشبي .

٣ ـ مدارس التصوير العالمي :

يوجد مجموعة كبيوة لفنانين عالميين من القرن الرابع عشر إلى القرن الحالي لمختلف المدارس الأوربية .



محمد اسياخم - المدرسة الجزائرية



هلال محمود زبير

٤ ـ المدرسة الكلاسيكية :

وتنادي بالرجرع إلى الفن الإغريقي القديم وأهم الأعمال الموجودة في هذا القسم للفنان الفرنسي (جاك لويس داڤيد) وهو رائد في هذه المدرسة وهناك لوحات لـ (طوماس كونير) و (جان باتيست كاربو).

٥ ـ الرومنطقيون والفنانون المستشرقون :

هناك مجموعة لوحات للفنان الفرنسي غيره من المستشرقين مثل (تيودور شاسيريو) و (ڤانتان لاتور) و (أوجين فرومانتان) و (بيار أندريو).

مدرسة المنظر الطبيعي الواقعية :

هناك عدة لوحات تعود لهذه المدرسة للفنان (تيودور وسو) و (جان فرانسوا ميليه) وبالنسبة للمدرسة الواقعية يوجد لوحات لـ (غوستاف كوربيه) و (كاميل كورو).

المدرسة الانطباعية أو التأثيرية :

في المتحف يوجد مجموعة عظيمة من اللوحات تعود لعباقرة هذه المدرسة (ألفريد سيلي) و (كميل بسارو) و (كلود مونيه).

المدارس الفنية في القرن العشرين :

في الطابق الأخير من المتحف هناك لوحة للفنانة (سوزان ڤالادون) (١٨٦٥ ـ ١٩٦٥) التي كونت نفسها بنفسها ولوحات لابنها (موريس أو تريلو) وأيضاً (موريس فلامنك) من المدرسة الوحشية. ولـ (أندريه ديران) و (راوول دوڤي) ومجموعة



للفنان (ألبير ماركي) الذي عاش مدة طويلة بالجزائر ولا ننسى لوحات الفنان المسلم (ناصر الدين دينيه).

التكوين الفني بالجزائر:

إن مدارس الفنون الجميلة الموجودة في بعض العواصم الجزائرية، تعتبر المصدر الأصلي لتكوين دفعات من الفنانين وأساتذة التربية الفنية، فالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالعاصمة تستقطب طلبة الفنون، وأيضاً هناك مدارس جهوية للفنون في قسنطينة، و(وهران) و(سكيكدة) وغيرها، بالإضافة لجمعية الفنون الجميلة بالعاصمة، إضافة لمراكز الفنون ومختلف المراكز الثقافية، والمتوسطات والثانويات، غير أن التربية الفنية في المدارس كانت إلى عهد قريب تعتبر مادة هامشية بسبب ظروف التنمية التي فرضت نفسها على الوطن، ولكن في المدة الأخيرة بدأ الإهتمام جدياً من قبل الدولة بهذه المادة فأنشأت المدرسة الأساسية المهتمة بالتكوين المتكامل للأجيال، وأنشات مراكز لتكوين أساتذة التربية الفنية. ولا شك أن هذه السياسة الثقافية سوف تظهر ثمارها قريباً في رفع مستوى الوعي الفني والثقافي للأجيال الصاعدة.

المدرسة الوطنية للفنون الجميلة:

وتقع في موقع جميل، مبنية على طراز حديث وكل ما فيها يعطينا الإحساس بالجمال والذوق المرهف الحساس.

تأسست عام (١٨٨٠) في حي البحرية، وانتقلت إلى المبنى الجديد (١٩٥٣) أثناء الإحتلال لم تكن تتمتع بشخصيتها بل كانت تعتبر مدرسة جهدية تمهيدية للمدارس العليا للفنون الجميلة بباريس، وأثناء الإحتلال كانت نسبة الطلبة الجزائريين شبه معدومة، وطلابها كانوا من أبناء المعمرين الأوربيين، أما الآن فعلى العكس فمعظم طلابها جزائريون خاصة بعد إنشاء الدبلوم الوطني للفنون.

الأقسام ـ البرامج ـ الشهادات:

ابتدأت بثلاثة أقسام أساسية:

آ ـ قسم العمارة وقد استقبل مؤخراً وصار له مدرسة خاصة.

ب ـ قسم الفنون الجميلة ويشمل التصوير والزخرفة والنحت والحفر ومراحله:

أولاً: ثلاث سنوات دراسية نظرية وعلمية يحصل الطالب بعدها على شهادة (الكافاس) تمكنه من العمل في الميدان الفني والتدريس كأستاذ مساعد.

ثانياً: سنتان ويتخصص بهما الطالب في أحد الفروع (تصوير زيتي ـ حفر ـ نحت ـ زخرفة مسطحة ـ زخرفة مجسمة ـ فن الإعلان ـ السيراميك) ولكل فرع شهادتين نظرية وعملية والمتحصل يحصل على (دبلوم) وطني للفنون الجميلة تمكنه من العمل في المجال أو كاستاذ.

جـ ـ قسم الفنون التطبيقية:

ويشمل الزخرفة على الخشب، والفسيفساء ـ والنحت البارز، ويحتوي على ثلاث سنوات عامة وسنتين للتخصص

في أحد الفروع وشرط دخول هذا المجال هو الحصول على مستوى أهلية عام، وتقديم ملف شخصي بالأعمال الفنية والتقدم لاختبار الثقافة العامة والقدرات الفنية.

المعارض ـ الصحافة الفنية:

تسعى الدولة الجزائرية عبر أجهزتها المختلفة لتشجيع الفن التشكيلي وبعث الحركة التشكيلية في الجزائر، وتعتبر وزارة الثقافة الوزارة الأولى المعنية وشؤون الفن والثقافة ويوجد تحت تصرف هذه الوزارة مجموعة كبيرة من دور الثقافة المتواجدة في مختلف المدن، وتقوم هذه الدور بعرض إنتاج الفنانين والتعريف بهم لدى الجماهير، وهناك الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية وهو المنظمة الوحيدة التي تهتم بتأطير الفنانين، وتحت تصرف هذه المنظمة قاعة (محمد راسم) في العاصمة لإقامة المعارض الفردية أو الجماعية أو الأجنبية، وذلك داخل قاعة الإتحاد أو في الخارج، كما أنه للبلديات دور كبير في عقد الأسابيع الثقافية والتي تحتل الفنون التشكيلية مكانة خاصة فيها.

والاعلام والصحافة الوطنية والجهدية تهتم كثيراً بالفنون وكذلك الإذاعة والتلفزة عبر اللقاءات والتغطية الإعلامية.

٢ ـ الإتحاد الوطني للفنون التشكيلية:

تجمع فني مستقل في تسييره الذاتي الداخلي، ويضم أغلب الفنانين الجزائريين، تأسس ١٩٦٤ وبدأت قاعاته بالتوسع مع الزمن، توسعت قاعدته لتشمل أغلب الفنانين وذلك بعد مؤتمر (سكيكدة) الذي أنشأ الفروع الجهدية التي تمثل أغلب ولايات الوطن، يشرف على تسيير الإتحاد لجنة وطنية وينبثق عنها مكتب تنفيذي من سبعة أعضاء وله مؤتمر كل أربع سنوات، مركزه الرئيسي في شارع باستور بالعاصمة وفروع في أغلب الولايات، ولديه قاعة للعرض في المركز الرئيسي ونادي في نفس المكان، ويضم فنانين من مختلف الأجيال والإتجاهات، وله نشاطات داخلية وخارجية للتعريف بالفنانين خارج الحدود، وينظم معارض في أغلب عواصم العالم، ساهم هذا الإتحاد في تأسيس الإتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، كما ساهم في تأسيس إتحاد المغرب العربي للفنون التشكيلية وتعاون مع الإتحادات العربية ونظم العديد من المعارض في الجزائر مثل المعرض الشامل للفن السوري، ومعرض الفن الفلسطيني، وداخلياً ينظم المعارض الشخصية والجماعية وقام فنانو الإتحاد بتنظيم العديد من اللوحات الجدارية العظيمة مثل جداريات أكاديمية (شرشال) لمختلف الأسلحة، كما أنشأ الإتحاد العديد من المتاحف.

وأخيراً اتجه إلى تنظيم اللقاءات والتظاهرات الفنية الدولية مثل المهرجان الوطني للفنون التشكيلية، والمهرجان الدولي وغير ذلك من النشاطات التي تبرز الدور الرائد لهذا الإتحاد في مسيرة الفن والثقافة..

طاهر ومان

واقع الفنّ التشكيلي في الجماهيرية الليبية

د. عبد الكريم فرج

يبقى الخط والتزويق (فن الكتاب)، وفن التزيين المعماري، من العناصر الأساسية، للموروث الثقافي المغاربي بشكل عام فإذا أضفنا إلى هذا الدليل الحضاري، (أو حضارة الدليل)، كما يسميها (عبد الكريم الخطيبي - المغرب) [زخرفة المنتجات اليدوية] و [تقنيات الجلد] و[المعادن] و [الزرابي] و[فنون النقش على الحلي والثياب] إلى أن نبلغ [الوشم]، الموسوم على الجسد الانساني، نكون قد توصلنا إلى اللوحة الحيّة والنحت الحي.

ومع أن الفنان التشكيلي في أي بقعة من العالم مضطر بحكم الضرورة الباطنة أن يعبّر عن الإستيهامات والرغائب للحياة اللاواعية، تلك التي تحل بنا في السطح والعمق وتأتي من تجارب ذاتية ومنابع ثقافية متعددة المصادر غير أن الفن العربي الليبي ككل فن تُشكلُ حكاية الذاكرة جانباً مهماً من جوانب الفعل الابداعي فيه.

واعتماداً على هذه المقدمة التي تجسّد العمل الفني عبر حضارة الدليل واستعادة الذاكرة لماضيها، وعبر الضرورة الباطنة أرى من المفيد أن تتصدر بحثي بعض النقاط التي تلقي الضوء، وبشكل محدد على ظروف التطور الراهنة للفن التشكيلي الليبي، وما يقدمه من أساليب وتقنيات ترسم مستقبل تطوره. وتتلخص هذه النقاط بالآتي:

أولاً: ميزان التفاعل بين التيارات الثقافية الغربيّة، وبين الطابع المحلّي، يرجح التأثير الفعّال للبيئة المحلّية على الفن التشكيلي الليبي.

ثانياً: مرجعية الفن التشكيلي الليبي متأثرة إلى حد بعيد، بالواقع الشعبي والتاريخ الليبي بشكل عام.

ثالثاً: أساليب الفن التشكيلي الليبي أستقت في بعض جوانبها من التجربة التشكيلية المغاربيّة.

رابعاً: ظهر فن الحفر والطباعة في ليبيا بشكل بارز وملموس في بداية عام ١٩٨٧، مع افتتاح كلية الفنون الجميلة في طرابلس وأخذت فنون (الغرافيك) وفن الحفر والطباعة تشق الطريق متميزة بجانب فروع الفن التشكيلي الأخرى

أحمد محمد البارودي - العربة

محمد الزواوي - الزيارة



أحمد الشريف - خيول وأشخاص



الطاهر الأمين المغربي - السيدة

خامساً: إعتمد فن الحفر والطباعة في ليبيا - على خبرة المصوّر الليبي ورؤيته للبيئة المحلية، وتزود بخبرات مستقاة من تجارب الخبراء العرب الذين ساهموا في تأسيس (شعبة الحفر والطباعة) في (كلية الفنون الجميلة) في طرابلس.

سادساً: تجربة فن الحفر والطباعة في ليبيا، إختصرت عبر كلية الفنون الجميلة، أكثر من ربع قرن أمضتها المدارس الأخرى تستقي من التجارب الأوربية المتنوعة، وقد أثبتت نتائج هذه التجربة خلال سنوات ثمانية، أن (فن الحفر الليبي) يقف على خط واحد مع ابداع المدارس الغرافيكية المتقدمة في الوطن العربي وخارجه واعتماداً على مجمل النقاط، الواردة في هذه المقدمة، سنضع الفن التشكيلي الليبي عبر مسارات التطور أو عبر الأسلوبية التشكيلية التالية:

* في مجال التصوير:

١ - الرؤية الواقعية في مختلف اتجاهاتها.

٢ -الرؤية الانطباعية وخصوصية هذه الرؤية.

٣ - الرؤية التحليلية وخصوصية هذه الرؤية.

٤ - التجارب المتفردة (استخدام الخط العربي في التشكيل) إتجاهات تعبيرية ورمزية خاصة.

٥ - التصوير الجداري وانطلاقته من خلال كلية الفنون الجميلة

* في مجال فن النحت (النحت الليبي بين الضرورة والواقع)

* في مجال فن الغرافيك والطباعة.

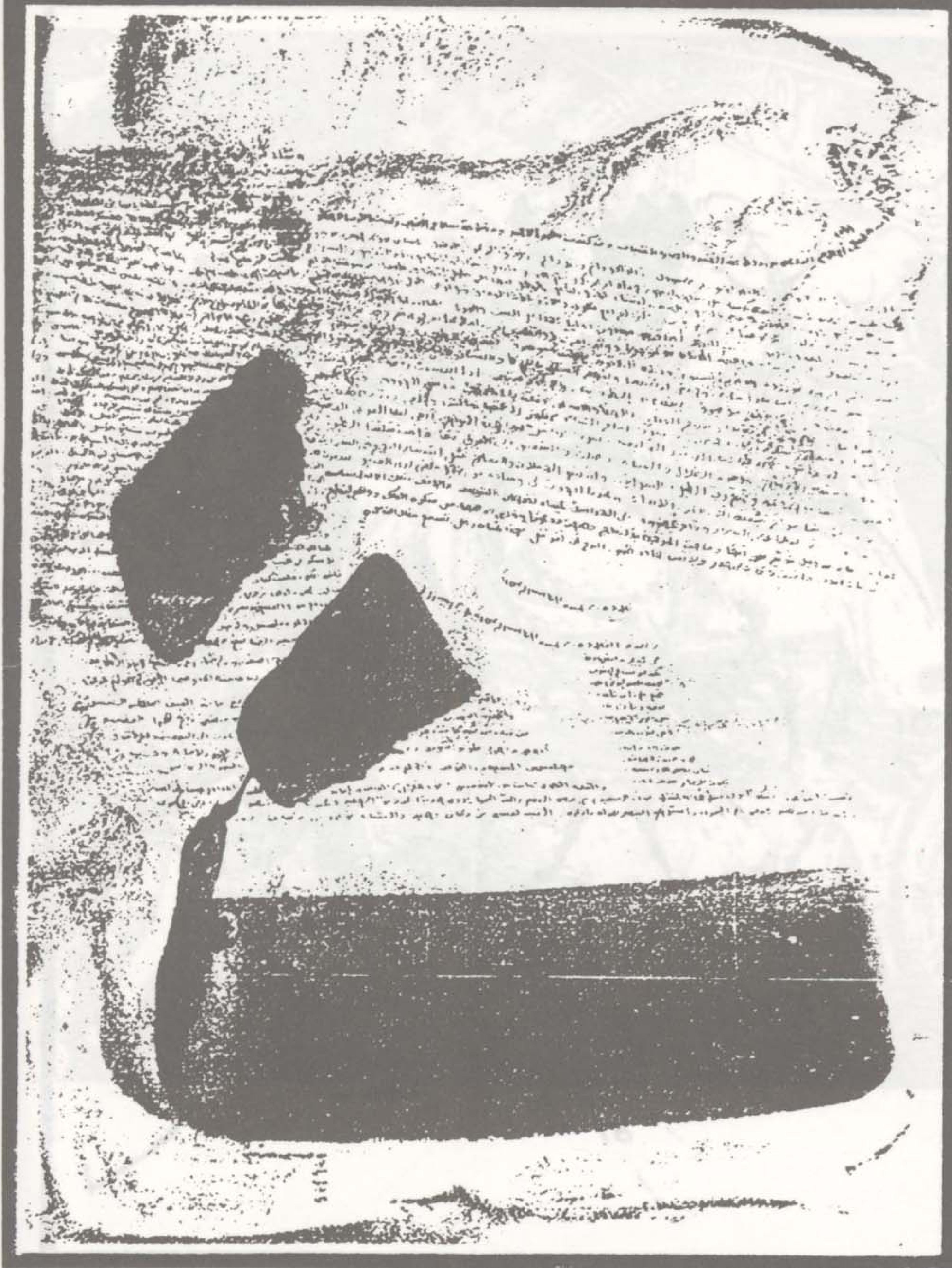
١ - تجربة فن الحفر والطباعة بين الولادة والمعاصرة.

٢ - تجربة الملصق والكتاب المصوّر.

أولاً * - في مجال فن التصوير



محمد رضا - واقعية



علي ارميص - كتابة عربية

أ - الرؤية الواقعية :

لقد تمثلت تجارب عدد من [المصورين الليبين] بتقديم أعمال تعتمد على أسلوب المحاكاة، والنقل الأمين للواقع، إمتزج هذا الأسلوب مع احساس يتسم بالرهافة والشفوف، معتمداً على أهمية الضوء ومنعكساته على الأشكال، إضافة إلى تداخل الألوان واشتقاقاتها في الضوء الساطع، وقد تمثل ذلك في أعمال كل من (فوزي الصويعي - مرعي خليفة) في المثال (رقم ٢٨- ورقم ٣٠) و(مثال رقم ١٤٥) التليسي.

تتصل بتجربة هذين الفنانين تجربة الفنانة (أنيسة الزويك) عندما تقدّم دراسة واقعية رشيقة، لأشكالها بدرجة عالية من السيطرة على التكوين وبراعة في استخدام ريشة الألوان المائية، تخرجها تلك الشفوفية وتلك البراعة إلى عالم حالم بالأشكال الجديدة رغم تمسكها بإطار الواقع من الناحية الشكليّة (مثال رقم -٢٥-)

ويسير في منحى [الواقعيه المحاكية للواقع] كل من (الصادق أبو عين) (مثال -٢٢-) ومحمد رضا (مثال -١٠-) و(محمد الزواوي). غير أن واقعية هؤلاء الفنانين تتميز عن الفنانين السابقين بطرح أشكال تتسم بالحركية والديناميكية التي تقوم على توازن الأشكال في تداخلها اللينة في إطار فن النمط الباروكي لمجمل البنية التكوينية في اللوحة، بالرغم من أن الفنان : [محمد الزواوي] ينفرد بخصوصية هو الآخر في أعماله الواقعية، بأنها تعتمد على الربط المحكم بين التفاصيل وبين حركية الأشكال وترابطها، تفيض من خلالها الإحساسات التعبيرية التي تزيد من إغراق العمل الفني في الواقع الذاتي والحسّي، إضافة إلى تركيبه الواقعي الدقيق، كما أنّ هذا الفنان دخل في عمق التجربة التعبيرية، عندما إتجه نحو رسم الكاريكاتير، فهو من مشاهير رسامي الكاريكاتير في



علي القباني - أشجار

الوطن العربي، وقد تناول في سورية الجانب النقدي اللاذع، فقد كان جزئياً في إنتقاء اللقطات التي تهدف إلى تعرية الواقع الإجتماعي والثقافي والسياسي، عن طريق المبالغات والتحويرات التي تتناول التركيب الهيكلي للشكل الإنساني أو الحيواني أو الأشياء المحيطة الأخرى. (مثال رقم -٣-).

ويتصل بمجموعة الواقعيين الفنان (أحمد الزويك)، الذي يتصف بلمساته الحساسة في صنع عجينة اللوحة من خلال فرشاته العريضة حيناً والرفيعة حيناً آخر، وقد اشتهر بتكويناته المعمارية المركبة من مناظر القُرى الليبية المصبوغة باللون الأبيض؛ حجوم ومقرنصات، مساحات هندسية مثقبة، قباب ومآذن، أشكال هرمية واسطوانية، تداخلها تلك الخطوط اللينة حيناً والمتكسّرة أحياناً أخرى، يتتابعها رشق من الثقوب والدوائر، والمثلثات التي تملأ إحساسنا البصري برؤية متجددة مليئة بالإيحات والصور (مثال رقم ٢٣) وقد إشتهرت أعماله أيضاً المنفّذة بالألوان المائية برقة وانسيابية، مشربة بألوان قليلة الكثافة، يتخللها نثر من التأثيرات اللونية، تتجمع هنا وهناك على شكل نقاط، أو بقع، أو هيئات تتوزع بموسيقية منغّمة، كأنها [وشيٌ] يتراقص على صفحات أقمشة بيضاء، أو رماديّة، أو زرقاء، تتغضن وتنبسط، وكأنها مستلّة من حكايا الأساطير العتيقة، (مثال رقم٩٣) وفي نفس المناخ الواقعي تطالعنا بخصوصية متفردّة أعمال الفنان (**الطاهر الأمين المغربي**)، يمزج / الطاهر/ بين حالتينك النظر إلى الواقع بواقعيته، وبنفس الوقت، يجعل هذا الواقع في حالة من التغريب، بحيث يصل بنا إلى بناء واقع تشكيلي من الصعب أن يصادفه الإنسان في الواقع؛ يلتقط أشكاله من الأعلى، من الخلف، من الجوانب بطريقة تجعل هذا الواقع، ينصبُ على أرضية اللوحة، وكأنه كيان مستقل مفصول عن حالته الإعتيادية.

إن هذه الرؤية التي تميّز الفنان تجعل من (لوحته الواقعية) نافذة نحو خيال تشكيلي مترامي الأطراف قد يتحول الواقع بموجبه، إلى آفاق تعبيرية متخللة في الحياة الشعبية المغربيّة، مثال [رقم (٧) و(٨)]

ويذهب الفنان (**علي سعيد قانا**) مذهباً آخر يتصف بالرصانة الواقعية تعطي للواقع درجة عالية من الحس المرهف، طبائعه عادية، لكنها تتحول في الرسم إلى نوع من الحضور المتسامي نحو روحية المادة (رقة- شغوف - رشاقة - بساطة) مثال [رقم ٥] ومثال رقم (١٩٧).

يشاركه في الرؤية (التيجاني أحمد) فكلاهما يركز على تلك البساطة والرؤية الحساسة، إضافة إلى أنَّ كليهما يركز على دراسة عناصره في بقعة خالية منبسطة لا تخالفها أية مداخلات في أرضيّة اللوحة، وكأن الطبيعة الصامتة عند كليهما لُقية أثريّة عُرضت على قماشة ناصعة وبُسطت على منضدة متحفيّة [مثال رقم(١٧)]

يختلف الفنان (**أحمد محمد البارودي**) عن سابقيه فنان واقعي حقاً لكنه هنا يمعن في دراسة التفاصيل في (الشكل الإنساني)على وجه الخصوص، ليعطي على شخوصه أو أجزاء من هذه الشخوص قيمة تعبيرية تنبع من واقعها التشكيلي، فنان متمكّن حداً من رسم الواقع يهتم باللقطات الفلكلوريّة. [مثال رقم (٢) (٧٣)].

وتطالعنا عبر هذه الدروب الواقعية رؤية جديدة للفنان (**أحمد الشريف**) الذي يلامس الواقع عبر تأليف مبتكر (**أحمد الشريف**)يشكّل لوحته عناصر الواقع التي لا تلتقي إلاّ في خيال الفنان، يركزّ في تأليفاته على العلاقة البنائية الوثيقة بين الخط، والشكل، واللون، والتي تشكّل في تكاملها، ذلك التلاحم الوثيق بين الأشكال [مثال رقم (٦)]

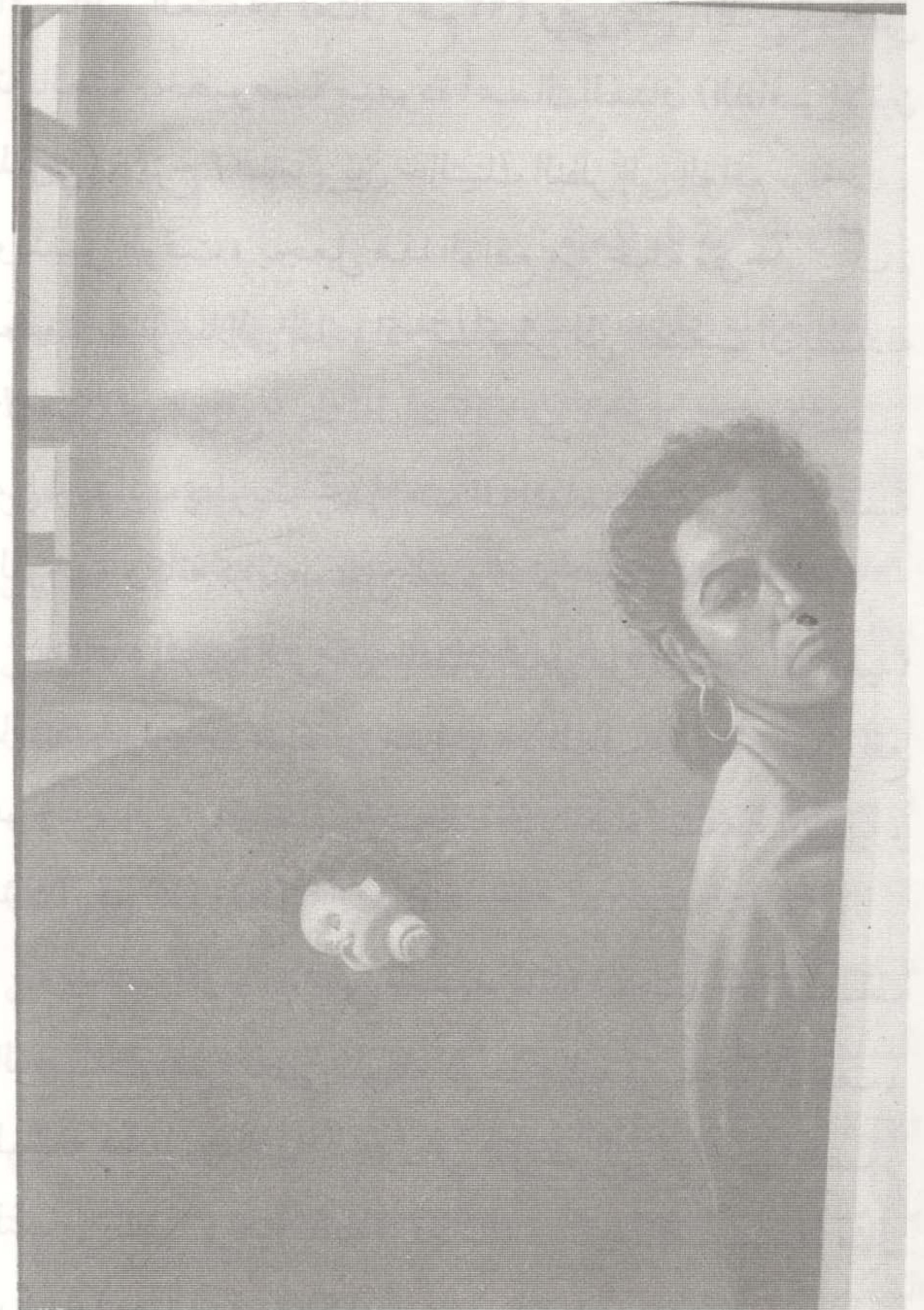
أمّا (**عبد السلام النطاح**) المولع برسم الخيول العربيّة، فلقد استخدم الحالة الحركية لتحويل الكتلة إلى نسيج لوني رقيق يمتزج مع آفاق اللوحة، وفضائها التشكيلي، مولع بلمسة الضوء التي تتحرك على بطون الأشكال وجباهها فتتعاقب خلالها لمسات الظل عبر تداخلات رقيقة وشفافة. مثال رقم (٢١) و (**الصادق أبو عين**) المولع في رسم التفاصيل على شاكله العين (الفوتوغرافية) يتميزّ بحسن اختيار مركز الإهتمام في لوحته، بشكل يجعل من هذا المركز نقطة عملاقة ينشدُّ إليها البصر، يراعي الدقة ،العذوبة في تلمّس أشكال (الواقع) الذي قد لا تلاحظه عين الإنسان العادي، في رسومه حالة من التركيز على التوازن بين الأشكال المضيئة والأشكال الواقعية في الظل (مثال رقم ٢٢).

ونظرة لونيّة وتركيبيّة عبر الواقع للفنان (محمد عبة) الذي يمزج بين البدائية والتزينية، مستخدماً أسلوب الملونين، في استعمال الألوان الصافية (الحارة والباردة)، تحليلاته الشكلية تتجه نحو بناء سطح مرصّع بالعناصر مبّسطة، [مثال



رمضان محمد الهزيلي - صانع الأحذية

مثال ٢٩ - مرعي التليسي - غربه





بشير حمودة - طبيعة صامتة



أحمد محمد البارودي - حالة الجشع - ١٩٨٦

رقم (١١-١٢)].

وتجربة خاصّة في منحاها الواقعي للفنان: (**رمضان محمد الفرياني**) يقدم في أبحاثه التشكيلية صيغة بعيدة عن التنميق، إضافة إلى توجيه أشكاله نحو مدلولاتها التعبيرية، يعتمد في عملية البناء على تداخل بين الخط واللون في عملية تركيبية معقدة: يستوحي عناصره من البيئة المحلّية، من أهم أعماله (صانع الأحذية) [مثال رقم (١٨)] وأشخاص (مثال رقم ١٠١)

٢ً - الرؤية الانطباعية وخصوصية هذه الرؤية:

مثل هذه الرؤية الإنطباعية نجدها عند عدد قليل من الفنانين الليبين، وفي مقدمتهم (**على العباني**) الذي يبث ألوانه البقعية، عبر مجموعة من المناظر الطبيعية، معتمداً على تخلل ضوء الشمس داخل اللون، فيستّخدم الألوان الحمراء الشفقيّة، والبنفسجيّة وتداخلاتها مع تراكيب من الألوان الخضراء، التي تتناوب درجاتها في عناق مع ألوان التربة الحمراء والبنيّة، يركّب الفنان بانطباعية خاصّة معادلاته اللونية، عبر مختلف تجارب الملونين ليصنع عالمه الخاص بعيداً عن تأثيرات البنية الخطيّة. مثال [رقم (١٥)و (١٤)]

٣ً - الرؤية التحليلية وخصوصية هذه الرؤية:

تبقى بين التجارب الطليقة تجربة الفنان (**بشير حموده**) وقد درس الفن في أوروبة - (ايطاليا)، مثل غيره من الفنانين لكنه انفرد حقيقة في أسلوب مميّز يعتمد على رؤية تحليلية لطبائعه المرسومة.

(**بشير حموده**) يرسم الطبيعة الصامتة والمنظر الطبيعي والحيوانات والإنسان عبر دخوله في عالم تحليلي شكلي تمتزج فيه العناصر، لتخرج في حالة تركيبية جديدة، تملأ فضاء اللوحة، لقد تحولت أشكاله إلى حجوم يداخلها الشفوف، تأخذ حضورها، عبر تركيبة لونية محصنّة ببناء خطي في غالب الأحيان، لمسته اللونية خشنة ذات تأثير واضح، بناء اللوحة عنده ينم عن ثقافة متعددة الجوانب. [مثال رقم (١٩)و (٢٠)]

٤ً - التجارب المتفردة (استخدام الخط العربي - إتجاهات تعبيرية ورمزية خاصّة):

إن مثل هذه التجارب ليست جديدة من حيث المبدأ على ساحة الفن التشكيلي العربي، ففي مجال (استخدام الحرف و الخط العربي) ظهرت تجارب جادّة ومتنوعة في المشرق والمغرب العربي، واستخدام الفنانون الحرف العربي، أو الكلمة في مجال [التصوير الزيتي] وفن الغرافيك، وكذلك . . . . دخلت في أفق الكتلة النحتية، وجرت صياغات متنوعة لهذا الإستخدام، من خلال التفكير المعاصر لإستخدام الشكل، أو الإيحاء الحركي للحرف العربي، والكلمة العربيّة في بناء لغة تشكيل متفردّة مرتبطة برؤية كل فنان على حده، والفنان الليبي (**علي أرميص**) واحد من هذه المجموعة التي لجأت في بناء السطح التشكيلي إلى استخدام الحرف العربي (**علي أرميص**)



ليلى سالم صالح - ليبية من الجبال ١٩٩٠



السعد فاخر - حفر على المعدن ٢/٢ ١٩٩٣

لم يعتبر الحرف لوناً واحداً، ولم يره في حالة امتداد سطح واحد، ولذلك كانت محاولته في إدخال صيغ مبتكرة بين شكل الحرف وبين كثافته اللونية، عبر امتداده ومرتسماته فوق ساحة غرافيكية، تعتمد هي الأخرى على هذا النوع من الفهم، ولذلك جاءت بعض هذه الأعمال مختلطة بحس تجريدي خالص، وجاء البعض الآخر موشحاً بدلالات محددة، لشكل الحرف العربي دون إغراب في التحوير. المثال (١٦و ٣٢).

ويأتي إتجاه آخر في مجال (الحروفية التشكيلية) وهو إتجاه الفنان (**عياد عمر الفرياني**) وهو الذي يبتكر من حس التناغم المتكرر، لحركة الحرف العربي ساحة تشكيلية مملوءة بالبهجة والتزيين، يملأ السطح بكامله. بحركة الكلمات والحروف، دون أي توقف، إمتدادات تأخذ برقاب بعضها البعض، فتشيع الحركة ضمن مربعات، أو مثلثات تخلق بشدتها وأظلالها ذلك التموّج الشفاف المتداخل بين الألوان الحارة والباردة.

يُدخل بصر المتلقي في نوع من [العشق] الذي يلاحق تلك الفراغات، وهي تومض بالضوء الخافت تارة أو المشع في أحيان أخرى، يغيب في ثناياها، ذلك التركيب المتشح بلباس



يوسف القنصل ـ القرية

الحروف أو الكلمات، إن حالة التوحّد التي تفرضها [ايقاعات الحروف] تجعلك لا محالة في حالة من الإستلاب الحسي، عبر نقلات البصر، الممتعة بين نسيج ونسيج مجاور، وكأن؛ في أجواء (فازاريلي). (عياد عمر الفرياني) وخلال دراسته في روما لابد أنه متأثر بأعمال (ڤاسار يللي) وخلال بنيته التشكيلية وسطوحة التي تمعن في الإغراب البصري، يدخل لا محالة في سلالة أولئك، الفنانين الذين ينوسون بين التجريدية وفن: الـ (أوب آرت) المثال (١٠٣)

وتطالعنا عبر التجارب المتفردة في فن التصوير أعمال الفنان (يوسف القنصل) وهو الآخر درس الفن في روما، وهذا الفنان الذي يمتاز بشفوفية رؤيته اللونية، يرى كل ما حوله في حالة من الإمتدادات، خارج القشور المادية الآسرة للأشكال، وفي عينيه تجريدات مسحورة، بذلك التداخل المتوازن للأطياف اللونية، تتحول بموجبه الطبيعة إلى ركام ملّون جديد، على أحاسيس وجدانية تحمل مخزوناً لونياً كثيفاً، لتلقي به في بحر من الفراغ الأبيض الفائض بالصفاء والسطوع، تتراءى عبر نقلاته اللونية حركة شعْرِ الفرشاة لتكشف عن ملمس القماش وهو يطل عبر رُقم الأشكال التي تكومت، فازدادت تداخلاً، تثير في المتلقي حالة من التوجّس، وبالتأمل مسكونة بالأحاسيس التعبيرية و«معنى ذلك أن قوة الفن دائماً إنحراف لا يقبل الانضغاط، من حيث تُصدر قوة غزيرة للحريّة الكامنة في الفنان الذي يقذفها داخل ذكاء الخطوط، والألوان، والرموز، إنها لغة مؤلمة، محمومة، مهلوسة، لغة دائماً اضمارية، مدمرة لأنها مهذبة للإنسان



رمضان محمد الغرياني - اشخاص ١٩٨٦

ومحققة للإنسانية» كما يقول [مدين بنعمار - الجزائر]:

[فالفنان (القنصل) خلق إذن تقاسم جديدة (بوساطة حممه اللونية المرتوية) لفن التعبيريين والوحشيين على حد سواء] مثال (رقم ٨٧)].

ومن الإتجاهات الخاصة، ذلك الإتجاه الرمزي المتجذر في أعمال الفنان (مرعي التلّيسي)، فلقد أولع هذا الفنان برسم الواقع، الذي يراه ويحيط به ويتعامل معه في يومياته (لوحة سمك وليمون رقم ٣٠) غير أنه في أعماله الأخيرة، اتجه نحو دلالات رمزية ملفتة للنظر، يتعانق فيها الانسان مع ذاكرته الطفولية، وما تفرزه من أطياف مخبوءة في أعمال سيكولوجية خاصّة [مثال رقم ٢٩]

٥ً - التصوير الجداري: إن طبيعة السطوح المعمارية مثلها مثل النظام المعماري المغاربي، تملك تلك السعة والانبساط في الجدران التي تعلوها فتحات للنوافذ



عياد عمر الفرياني - تكوين بالحروف ١٩٨٩



السرهان الفرجاني - إمرأة ليبية .

الصغيرة، بعيدة عن التراكيب الزخرفية النافرة أو المعقّدة، تتسم بالبساطة والرحابة تسطع عليها الشموس التي لا تفارق السماء، غالباً في كل أيام السنة، إنها بكل بساطة مهيأة لاستقبال الرسوم والتصاميم الدعائية، والاعلانات خصوصاً إذا ما أضفنا إليها تلك المساحات الواسعة من (الأسوار) التي ألف المواطن في المغرب العربي، أن يسوّر بها حدائقه، وبيوته ومنشآته، وهي تلفّ بجانب المارة والتجمعات السكانية، تستقبل

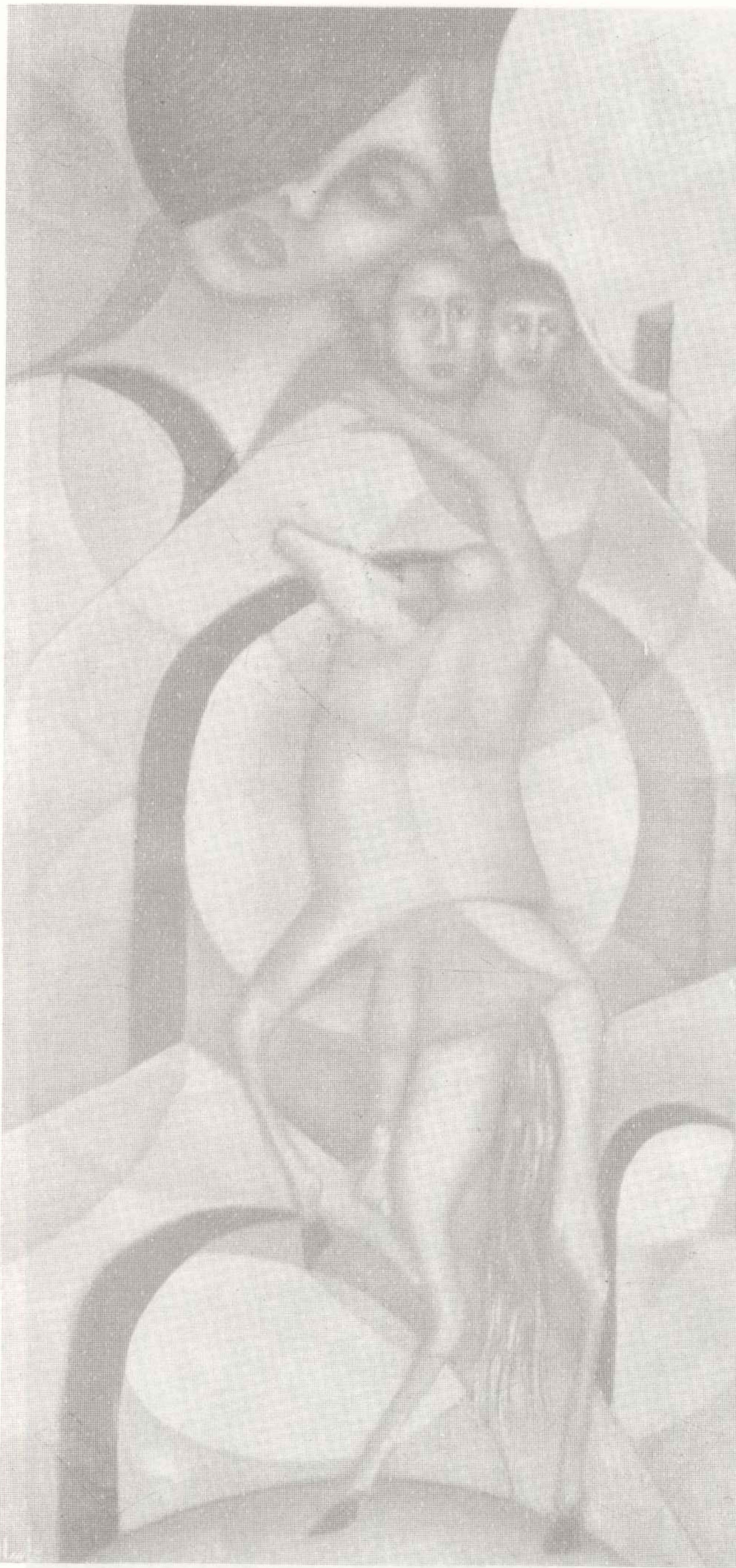
أبصارهم في كل مكان بلونها الأبيض المنير، لقد كان الدافع لاستخدام هذا الفن دافعاً طبيعياً، يندرج في واقع التطور الديمغرافي والعملي المرتبط أصلاً بالتطور الفكري الاقتصادي والاجتماعي للمجتمع [العربي الليبي]

لم تخل تلك المساحات والجدران البيضاء الواسعة في شوارع المدن الليبية من مثل هذه الأعمال ولكنها وبكل موضوعية وصراحة، لم ترق في مستواها الفني، وفي تنفيذها إلى المستوى الذي يؤهلها لاحتلال مكانها اللائق، ولا زالت الجدران والأسوار، بحاجة ماسّة إلى لوحات التصوير الجداري التي تليق بها من حيث الأداء التقني والفني تحديداً، ولذا بادرت كلية الفنون الجميلة لادخال مادة (التصوير الجداري) في قسم التصوير، وعمل في هذا المجال مع الأساتذة الليبيين بعض الاساتذة من البلدان العربية المتخصصين في التصوير الجداري، ووضعت الكليّة أُسساً حديثة وصحيحة لتصميم وتنفيذ أعمال التصوير الجداري، وقُدّمت مشاريع تخرّج هامة في (طرابلس) تتناول هذا الحقل من الإختصاص.

٥ً - في مجال فن النحت:

يخطو فن النحت الليبي بين الضرورة والواقع خطواته الأولى، ويعد أكثر أهمية من كافة فروع الفن التشكليي في ليبيا، أقول أكثر أهمية من ناحية الحاجة الماسة إلى وجوْده في ذلك الفراغ الرحب الفسيح.

إن البنية الحديثة للمدن الليبية في ساحاتها وشوارعها وتنظيمها المعماري، تركت فراغات هامة جداً يتطلب أعمالاً تحفية نصبيّة، فالفراغات مهيأة بوجود مثل هذه الأعمال سواء منها الكتل والحجوم، أو النحت البارز على الأسوار والجدران فكلما يتطلب الجدار الواسع إشغالاً بأعمال التصوير الجداري فإن الحاجة لإقامة (النصب)و (تزيين الجدران) الفسيحة بالهندسات النحتية أكثر إلحاحاً وضرورة، إنّ الميادين والساحات في ليبيا تنطق بذاتها بالحاجة لوجود حركة نحتيّة عملاقة تشغلها وتجعل وجودها أكثر تلاحماً مع الحركة [الديموغرافية] والإقتصادية المحيطة بها، وأقول هنا أنّ الأقل معقود على كلية الفنون الجميلة في طرابلس لإملاء هذا الفراغ. وقد قدّمت الكلية المذكورة وبالتعاون بين الأساتذة الليبيين



علي سالم - تكوين

والأساتذة العرب الآخرين إقتراحات على درجه كبيرة من الأهمية، إن قسم النحت في كلية الفنون الجميلة في طرابلس يبذل قصارى الجهد للخروج من محيط الكلية الضيّق إلى الوسط المعماري، والفراغي في شوارع المدن الليبية ومساحاتها، ومشاريع التخرّج التي أُنجزت في السنوات

الآخيرة مؤهلة في قسم منها لأن تكون أعمالاً نصبيّة خارج الكلية، ولابد هنا من الإشارة إلى أعمال النحات الليبي (علي مصطفى رمضان) الذي درس النحت خارج ليبيا، ولكن تجربته لم نعرف عنها الشيء الكثير، لأننا لم نشهد لها إنتشاراً بعد ولادتها (مثال رقم ٣٣)

*** في مجال فن الغرافيك والطباعة:**

وهنا يحضرني قول هام للناقد (عبد الكبير الخطيبي) من المغرب، عندما قال: [تسبق الرسم العربي (حضارة الدليل) فالفنون في بلادنا في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين كانت مقسمة بين فنون الكتاب (خطّاً وتزويقاً)، وبين التزيين المعماري وزخرفة المنتجات اليدوية، ففضاء الكتاب، وفضاء المعمار عنصران أساسيان للموروث الثقافي المغربي.

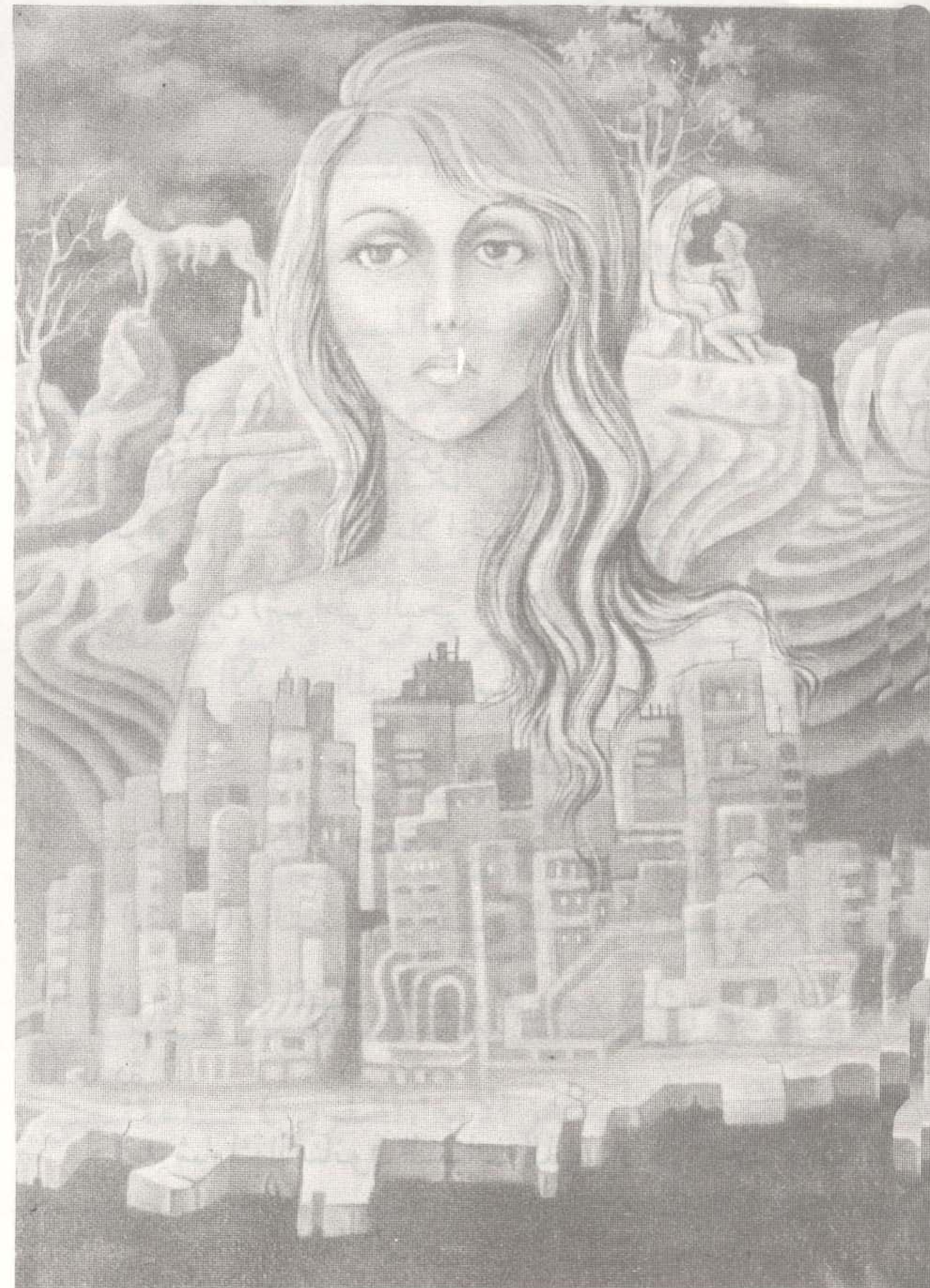
ولذا جاء التأكيد ملحاً على تصميم الكتاب المصور في شعبة [الحفر والطباعة] في كلية الفنون بطرابلس، وقد خرّجت هذه الشعبة وبفضل الخبراء العرب والمدرسين العرب الليبيين طلبة متميّزين في هذا المضمار، وقد نظمت هذه الشعبة معرضاً هاماً لأعمالهم في طرابلس في عام / ١٩٩٢ في (القبة السماوية)، ولفت هذا المعرض المتميّز إهتمام كافة المهتمين في (الفنون الجميلة) وفي مقدمتهم مؤسسات النشر والدعاية في الجماهيرية.

وأما تجربة فن الحفر والطباعة والتي أخذت شكلاً متميزاً بين الولادة والمعاصرة، فهي تضعنا وجهاً لوجه أمام جيل من الفنانين الشباب الذين عاصروا نشوء (كلية الفنون الجميلة) في أواخر الثمانينات، وافتتحت [شعبة الحفر] في كلية الفنون الجميلة في طرابلس الغرب، بمشاركة من الخبراء العرب الذين نقلوا إليها التجارب التي توصلوا إليها في منجزات الحفر والطباعة المتنوعة.

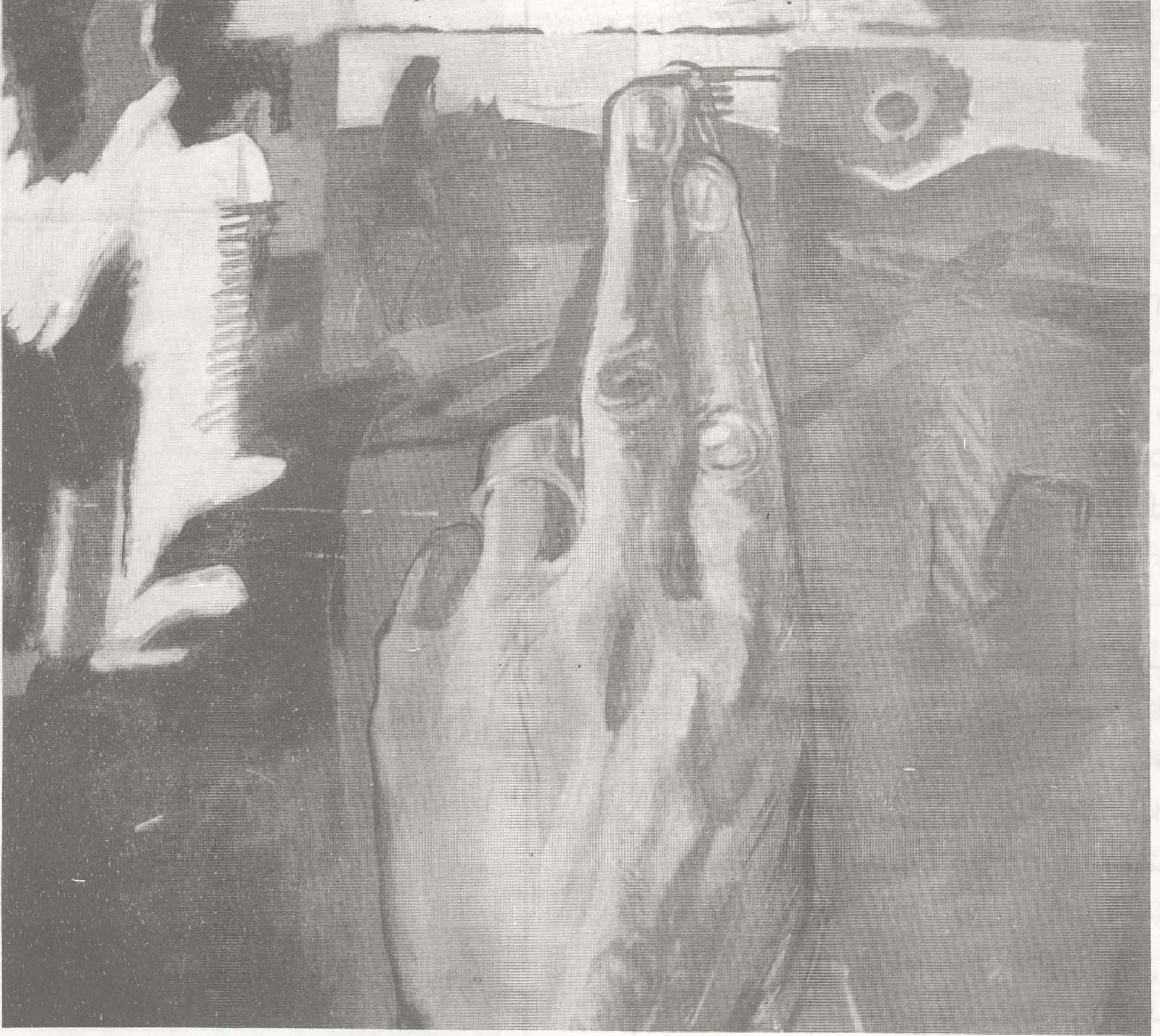
وبناء على الأرضية الثقافية للفنانين الشباب الليبين، (الجيل الجديد)، وخلال سنوات ثمانية قدمت شعبة الحفر والطباعة إنجازات تشكيلية لا تقل عما أنجز في العواصم العربيّة الأخرى، وذلك في مجال [الملصق] و [الكتاب المصوّر] وفن اللوحة المطبوعة، وتدلُّ أعمال الفنانين الليبيين الشباب على



محمد شعبان الفيتوري .



حسين بلو .



الطاهر الأمين المغربي - الحنين إلى الوطن

إتجاهات هامة تعمقّت في الأبحاث التقنية الأكاديمية وإنطلقت عندما إمتلكت ناصية الخبرة إلى أجواء البيئة المحلية في صياغات متعددة التقنيات، من أجل تأليف لوحة الحفر المطبوعة فن السطوح المعدنية فلقد تأثر (الحفار الليبي) بأجواء الواحات الصحراوية، والأجواء الزخرفية داخل المنازل، بما فيها من طوابع محلية متجذرة أصلاً في البيئة العربية المغاربية.

رسم الفنان الشاب الليبي وحفر على المعدن الأرياف الليبيّة، ذات التراكيب المعمارية المبسّطة وأكد على ذلك التلازم بين مقولتي: [الضوء الساطع] و [الظل العاتم في بنيته الشكلية]، رسم (الواحات المليئة بالنخيل) ورسم (الحجوم المعمارية) للمساكن المكوّمة على شواطئ البحر، المناظر الصحراوية المليئة والتي تملأ الجبال الساحلية رسم وحفر على سطوح المعدن (شواطئ البحر والآثار التاريخية للشعوب التي عاشت على الأرض الليبية) واستخلص من تاريه عبراً هامة في صياغات تشكيلية حُفرت على سطوح المعدن واللدائن، وقد استخدم في كل ذلك جملة من التقنيات المعاصرة في الحموض (الماء القوي) والتعبير والحفر بالطريقة السوداء، والإبرة الحادّة، وطريقة المظلم المنير، إلى غير ذلك من الإبتكارات المتعددة.

ولقد شارك الفنانون الشباب الليبيون في الحفر والطباعة



قانة علي سعيد الجماهيرية - مثال ١٩٧ طبيعة صامتة

وفنون (الغرافيك) في معارض متعددة، خارج بلادهم - في القاهرة - مالطة - روما - اسبانيا - المغرب - تونس - ومن أعمالهم أمثلة:

١٠٦ - **أم السعد فاخر.**

١٠٧ - **عبد السلام أبو زيد.**

١٠٨ - **علي راشد.**

١٠٩ - **ليلى سالم صالح.**

وهناك العديد من أمثال هؤلاء الشباب والذين لم أستطع الحصول على نماذج من أعمالهم.

وفي ختام بحثي عن الفن الليبي في جميع فروعه التشكيلية عبر حاضره ومؤمولات مستقبله - عبر حضارة الدليل: الماضي الغابرفي الخط و التزيين المعماري وفنون اللباس، بما فيها من حلي وأثواب، إلى أن نبلغ الوشم المؤقت (بالحركوص) أو الوشم الدائم، المثبت على الجسد، بواسطة رأس الابرة، يمكنني القول: أن الفن الليبي باعتماد على ذلك، الدليل الحضاري لرسم الطريق الضروري للشكل الفني يرسم خطوط تطوره بوضوح واضطراد

وبعد هل لي أن أذكر بكلمات الفنان التشكيلي والشاعر الليبي (الطاهر الأمين المغربي) عندما تغنّى بجمال الواقع وسحر الطبيعة في مقدمة دليل معرض (مقامات من الرسم المغاربي المعاصر) حينما قال:

«وأمامنا الآيات من شروق بالليل وشروق بالنهار قمر ونجوم وشمس وغيوم، وشفق..

قامات من النخيل ونعومة الرمال..

وغمرات البحر...

وري من عيون جارية..»

........الخ

مراجع البحث:

١ - دليل معرض الدار الليبية للفنون في طرابلس (مجمع ذات العماد) ١٩٩٢.

٢ - مقابلات شخصية للفنانين: علي أحمد الزويك - علي العباني - محمد الزاوي - مقابلات أجراها الباحث في عام ١٩٩٣ طرابلس.

٣ - مقامات من الرسم المغاربي المعاصر
ميلانو إيطاليا - ١٩٩٠
مناسبة معرض للفن المغاربي في كل من العواصم التالية:
الدار البيضاء - الجزائر - تونس - طرابلس - نواكشوط

٣ - الموجز في العمل المنجز
إصدار الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ١٩٧٧

فَلْتَكُن مِن زَمَنِكَ

بوغوميل رانيوف
ترجمة : مخيائيل عيد

إن وهن الموضوع هو غالباً، نتيجة ليس الى حد بعيد، لضعف الملاحظة بقدر ماهو نتيجة لضعف الخيال، توجد كل الظروف كي تنتظر طويلا، ووهن الموضوع هو نتيجة ايضا لضيق الاهتمامات بالموضوع وعدم تطورها (الخيال) لايعمل من تلقاء ذاته، خصوصاً الخيال المبدع، إنه مرتبط بنشاط الفكر والشعر، إن لوحتين قماشيتين مثل «الدفن»، «المرسم» (أتيليه) تشهدان على أنه على الرغم من ضعف خيال كوربيه فإنه غير محروم تماما من إمكانية ان يطور وأن يجسد الموضوع في نتاج عضوي متين، لكن هذه الامكانية سرعان ماتهمل، ان (المرسم) مدعوة الى عرض اهتمامات المصور الواسعة بالموضوع، لكن هذه اللوحة تؤشر الى نهاية هذه الاهتمامات، فبعد (١٨٥٥) وطول عقدين، لم يقدم الفنان أي عمل ناجح ذي ايقاع اجتماعي.

ان تصوير (كوربيه) في القسم الأساسي منه موحى به، وموجه من ذوقه البسيط ومتأثر بنمط حياته، إذ نشأ في أسرة ريفية مقتدرة مشدوداً الى جمال الطبيعة في مسقط رأسه، والى عاداته والى كثرة الولائم، الى الأحاديث أمام كأس من الخمر، والى متع الصيد واغراءات جسد المرأة المعافى، من هذا الذوق ساولد سلسلة ضخمة منوعة من مشاهد الصيد، والمناظر، والطبيعة الصامتة، والأجساد العارية، بعضها - فاتن، وبعضها، ياللأسف محدد من غير ماذوق.

إنه انعدام الذوق، أو إذا شئتم، معايير الذوق البرجوازية، و (كوربيه) كما ذكرنا، ورغبة منه في ان يحوز الإعجاب، راح يصور أكثر فأكثر بهذا الذوق حتى أكد (زولا) أنه «تحول الى عدو»، وهذا في نظر الكاتب **(روح جبارة معجبة تماما بالنهار، حين يفقد شيئاً من جبروته)** المصور يعرف كيف يعجب لكنه لايستطيع ان يصمد أمام إغراء ان يعجب، ينضاف الى هذا الضعف الانعدام الكامل للتطلب من الذات، وخلافاً للمبدعين الآخرين، غير الراضين دائماً عما وصلوا اليه، يكاد (كوبيه) يكون راضياً دائماً، ومع رضاه عن ذاته لايلحظ أنه بدلا من ان يتطور بدأ يفقد مكانته، ولشانفلوري رأي آخر: (يرى كوربيه هبوط فطرته في عمله، فيبحث عن تعويض في حوافز تثير الضجة)، (أقول لكم دائماً انه بعد «الدفن» فقد صديقنا اتجاهه)، «سلّحته الطبيعة لعشرين سنة من أجل الكفاح و لكن ليس لأكثر». وحتى الوفي كاستنياري يضطر الى أن يلحظ **(كوربيه يسخر من نفسه، وممن حوله، ومن فنه)**.



كوربيه

إذا توغلنا في بداية حب الفنان المطلق لذاته، فليس من أجل ان نلقي محاضرات في الأخلاق، بل لأن هذه السمة تنعكس انعكاساً غير مريح على إبداعه، رأينا أنه متأثر بضيق اهتماماته بالموضوع، وهذا سبب لسقوطه التدرجي تشكيلياً، لقد حسم من قبل أن كوربيه، وقد بلغ القمة، لم ير بماذا سوف يستطيع ان يتقدم من هناك، وكان في إمكانه ان يتقدم في كثير من الاتجاهات، لأن موهبته الجبارة كانت ممتزجة بالكثير من الفراغات في الإعداد التصويري.

حكى (كاستانياري) كيف يعمل المعلم: (جلست على «الديوانه» أشعل غليون تبغه، وقف أمام منصب التصوير، ألقى بضع كلمات ثم تناول لوحة الألوان والسكين، وبدأ يصور وهو يتكلم، يضحك، يدخن، ينتصب أحياناً ويتراجع الى الوراء خطوة أو خطوتين كي يرى نتيجة عمله)، وكمثل هذه الشهادة شهادة آخرين من معاصريه، فمثل (كوربيه) لايزعجه أن يعمل أمام الناس وأن يتكلم في الوقت ذاته.

السهولة التي صور بها تمثل موهبة قد يجسد عليها فنان مثل (سيزان)، هي أيضاً ضعف، علامات الرضى عن الذات التي أظهرها (كوربيه) أمام لوحاته يحف بها الهزل، (أليس هذا جسداً)؟ أليس لوناً؟.. ألا يخطو هذا الصياد حازماً؟ أليس كذلك؟ أليس هذا جسد رجل حقيقي؟ وهذا الحصان



كوربيه

يقع ثقله كله على قائمة واحدة) (إدغار مونيه).

ظل سيزان طوال حياته يشكو من أنه لا «يستطيع أن يجسد»، إنها لشائبة حقاً، لكنها تحولت بالصبر الى جدارة كبيرة، فالفنان يجسد بمنتهى المشقة، ولهذا بلغ مثل هذه المتانة والرسوخ في التجسيد، الأمر الذي لايستطيع المباهاة به سوى عدد قليل، إنه عدم رضى أبدي، لكنه، أيضاً تقدم متصل، على الرغم من انه شاق، وعلى الرغم من أنه بطيء، وعلى الرغم من أنه خطوة فخطوة.

كوربيه يصل الى كل شيء، بيسر وسرعة، نوع نتاجاته ومقاييسها الضخمة، عادة تثبيت ذلك بوضوح، تقدمه في سنوات الشباب خصوصاً، مذهل ببساطة، لكن هذه السهولة صارت الية بسرعة فائقة وهذه السرعة تتكلم على ضعف الانضباط. كتب صديقه (فرانسيس ڤيبه): (هو يعمل أقل فأقل، بدأ يشرب وبلوحاته القماشية الرديئة صار سلف الانطباعيين)، والمعلم في الواقع لم يعمل قليلا في الستينات، الأمر انه يعمل بمزيد من السرعة أكثر فأكثر من غير انضباط، لايصل الى التأمل الفكري، والنضج لا يحمل طويلا في داخله الصور، لايعتب في العمل على مسألة، إنه جريء وتلقائي وفي كثير من الحالات أكثر ضحالة.

نفاد الصبر **هذا، وعدم الانضباط يظهران ايضا في** خصائص عمله التشكيلية نقاد كثيرون باتفاق تام وبكلمات عامة **أعجبوا بتصوير كوربيه، لقد نسوا ان يوضحوا لنا بماذا** ينحاز هذا التصوير، **عن** تصوير **(جيريكو)** وبعض الكلاسيكيين، إلا من حيث نقائصه، **يلحظ** (كورتيون) محقاً ان (كوربيه الذي يحمل بالفن المخاصم للبرجوازية، يصور وفق أكثر التقاليد تهدئة، كوريث مباشر لأولئك الذين يدعون معلمين). لكن الناقد سمح لنفسه بأن يضيف، أن (كوربيه) امتلك هذه التقاليد على مستوى منخفض ومع أنه يؤكد بشأن بعض نتاجاته (هذا فوق – فيلاسكيث) فإنه بعيد جدا عن نوعية (فيلاسكيث) التشكيلية، وقد استعمل تناولات للبناء التصوير، او استفاد من تباينات مغرضة أو مدروسة غالباً ومتناولة ميكانيكياً، من أعمال الكلاسيكيين لكن ذلك لم يرفع تقنيته الى مستوى الكلاسيكيين، قد يكن (سيلفستر) مبالغاً حين يؤكد ان (واقعيته ليست اكثر من جهل) لكنه محق الى حد ما إذ يتهمه بضآلة الذوق)، المحدودية وضعف التعبيرية، (وتنقصه الحركة والإيماءة، مشاهده ساكنة، ماذا تفيد الدقة إذا فقد التعبير؟).



كوربيه



كوربيه

وربما لهذا، من غير ان تمثل قمة فن المتاحف، تكتسب لوحات (كوربيه) اليوم، في مناسبات عدة، نغماً متخفياً غير مريح، والمذنب في ذلك ليست الألوان القاتمة، وحدها، كتب (فانتوري) إن (كوربيه) اكثر غربة جدا عن الحساسية المعاصرة، من فنانين مثل (كورو) أو (دومييه) بشأن (كورو) لا أعرف لكن بشأن (مييه) فيخيل لي أن الناقد مصيب (حين **أعد في عام ١٩٢٩) معرض كبير للكوربيه في كما يقول فانتوري فالانطباع العام كان شعوراً بالضيق كالقصر الصغير ، وقد يكون اسوأ انطباع، هكذا دُفن (كوربيه) مرة ثانية.**

خاتمة مفرطة القوة، معرض رجعي، خصوصاً لمؤلف مثقل (كوربيه) هو أمر مضايق في الواقع، بسبب من وفرة التكرار أو بسبب من لوحات لاقيمة خاصة لها، إن الفنانين الذين يستطيعون ادهاش المشاهد بالقسم الأكبر من ابداعهم غير كثيرين، لكن أن ندفن كلاسيكياً، لسبب كهذا فغاية الجور، على مايخيل لي، ان تحفظاتنا عليه من طبيعة اخرى وليست مبنية على «انطباع عام» ما.

إبداع (كوربيه) يفتقر الى البواعث الاجتماعية، وكي



كوربيه

يعورض (برودون) هذا الافتقار، بدأ يضع مؤلفات حول هذه اللوحة أو تلك، وإذا تأمل، على سبيل المثال، المجموعة المشهورة (سيدات قرب السين) أوضح الفيلسوف: (هاتان السيدتان تعيشان حياة مترفة.. إنهما فنانتان حقيقيتان لكن التعالي، والخيانة، والطلاق، والانتحار، حلت محل الحب، وتدور حلوهما وترافقهما، لهذا تبدوان منفرتين في نهاية الأمر، وفي الواقع صورت في اللوحة كما هو معروف، إمرأتان مدينتان في ثياب العيد، تستلقيان في الظل تحت الأشجار قرب ضفة السين، ويعذبهما حقاً عدم وجود رفيقين، النتاج يحتوي عدداً من السمات التشكيلية، انها لوحة نضرة، حيوية من حيث التصوير، لكن لي فيها شيء مشترك مع تفسير برودون الاجتماعي، إننا ويالالأسف، نفعل، أحياناً، كما فعل (برودون) لكن باتجاه آخر، فلكي نعوض غياب المواضيع الثورية في هذا الإبداع نظهر في المستوى الأول أفكار المؤلف الثورية، الأفكار أمر هام جداً في الواقع، لكن حيث تجد لها انعكاسا في الفن، الأمر عند (كوربيه) ليس كذلك، وعدا ذلك، وإذا كان لزاماً ان ندخل في التفاصيل، فإن أفكار كوربيه ليست دائماً مصفّاة، وليست دائماً ثابتة، يؤكد انه جمهوري ولادة، لكن ديمقراطيته ممتزجة بفردانية لاتُكبح وبتناولات معاكسة لطابع النضال السياسي وطرقه، الأحداث الدموية لثورة (١٨٤٨)، ترعب وتقضي على الإيمان يكتب (كوربيه) (هذا أكثر المناظر إذهالا فلا يستطيع ان يتصوره، أنا لا أحارب. أنا لا أومن بالحرب بالبنادق والأسلحة)، وسرعان مايضع شعاراً لأوراق.. رسائله الخاصة نقشا حفر فيه شعار: **(غوستاف كوربيه، معلم**

رسام، لامثل أعلي لـه ولا دين)، في الحقيقة، لقد استعمل الفنان، أحياناً، كلمات مثل (اشتراكية) و (شيوعية)، وهو مرتبط بالفلاح، وصديقه (برودون) الذي أعلن (زعيماً) للقرن التاسع عشر، إن مشاركة (كوربيه) في الكومونة وعواقبها لم تكن نظرات مدروسة بقدر ماكانت رد فعل منه كي يبقى دائماً على طرف سكين مع السلطة المطلقة ودائماً الى جانب التمرد، حين دعي لتبيان مواقفه أرسل الى جول فاليس رسالة فيها تعاليه المعتاد مع الأرتباك، (فبعد ثلاثين عاما من الحياة الاجتماعية كثوري - اجتماعي) ينبغي ان يعرض أفكاره.

صار رئيساً لاتحاد الفنانين زمن (الكومونه) وقد نجح المصور في تطوير النشاط المعروف، خصوصاً في مايخص الحفاظ على المتاحف والنصب التذكارية، على الرغم من أن مأساته قد برزت على اتصال بالنصب التذكارية، ففي ١٤ ايلول (١٨٧٠) أرسل الى ادارة الدفاع الوطني التماسا يريد فيه إزالة العمود الشهير من ساحة (فاندوم) الذي يدعو الى (أفكار عسكرية وهيمنية لولاية قيصرية)، ظل الالتماس من غير نتيجة، وفي مابعد، في زمن الكومونه في ١٢ نيسان وقع مرسوم بإزالة العمود، من الصعب القول مادور أو ذنب (كوربيه) في هذا المرسوم، فالفنان قد انتخب عضواً في الكومونة بعد أربعة ايام من ذلك في ١٦ نيسان ومن ثم دمر العمود، وبعد انهيار الكومونة الدامي، طلبت البرجوازية المتباهية فاتورة الحساب من المصور.

بصبره المثير طوال سنوات فعل (كوربيه) كل ما في وسعه كي يضمن مايكفي من المعاصرين في الأوساط الرجعية، وأخيراً هاهو ذا هذه المرة بين أيديهم، متهم في الصحافة بأنه مدمر المقدسات، وبأنه من (الفاندال) ينقل من سجن الى سجن، ويحال الى المحاكمة ويحكم عليه بمصادرة ملكيته، ثم يعرض الفنان للضربة الأخيرة، التي ستسحقه تماما، أقيمت ضده قضية ثانية، وحكم عليه بدفع نفقات اقامة العمود، هذا يعني ان يُمضي ماتبقى من حياته في السجن، لكنه أخذ طريق المنفى وانتقل الى سويسرا، تصريحات (كوربيه) زمن اقامة الدعوي بأنه انضم الى (الكومونة)، كي يقاوم (أعمال العنف قدر مايستطيع) وإنه (لم يؤيد أعمال العنف التي حدثت)، كان من السهل تفسيرها، والى حد ما تبريرها كان الفنان مجبراً على انقاذ رأسه من الظلامية المتنامية، وحاول ان ينفي الاتهامات الموجهة ضده من غير أن يذم الآخرين لقد ناشد العدالة، لكنه لم يستجد المغفرة ولم يذر الرماد على رأسه، وأكثر من ذلك، ان المعلم الذي اغتنت تجربته، وصار حكيما، أظهر في السنوات التي تلت ذلك بمزيد من التحديد ارتباطه بأفكار الكومونة التي أغرقت في الدم.

تلك السنوات الأخيرة التي أمضيتا في العزلة، بدت محزنة وقاسية، على الفنان الذي اعتاد ان يكون دائماً في مركز الاهتمام المجتمعي والخصومات الفنية، أعماله الابداعية المتأخرة قدمت من غير وحي، ولم تغن قضيته بشيء، لقد انتهى عملياً، وفي ٣١ كانون الأول ١٨٧٧ انهى كوربيه أموره الحياته.

ارتبط صدى وفاة المعلم في الصحافة بالحكايات الدائمة حول (العمود) أكثر مما ارتبط بإبداعه، بعض رفاق أيام الكومونة البطولية سيتذكرون الفنان كوربيه، ارتو آرنو سيلقي كلمة باسم الكومونيين فوق قبره، و (جول فاليس) وهو أيضاً منفي سينشر في «ريفيه» مقالة لم تقتبس فيها الأمور التي تتعلق بسيرة المصور كتب (فاليس) بين أمور أخرى.

(خسر العمود رهينته، ذاك الذي عليه أن ان يدفع ثمن جرار المجد المكسرة قد اخترمه الموت..

و (في مجتمعنا المنذهل بنابليون يحب أن تقبل رقمك العسكري، والميثاق والانضباط، المصورون كالجنود، لهم ثكناتهم، الجنرالات يدعون أكاديميين كوربيه، الغار، يريد أن يرسم كما يشاء، أن يصور مايراه، ان يصور الأحياء، بدلا من ان يصور الموتى، ولهذا كان لزاماً أن يصل الى السجن الى النفي، الى النهاية القاتمة بعيدا عن الوطن).

المصور وقد صار عضواً في الكومونة.. قدم (الغازلات) و (مكسر الأحجار) و (الدفن في أورنان) يجب أن يبقى حتماً في يوم الأختيار الحاسم الى هذا الجانب حيث العمل، والفقر، والمتراس).

(لقد عبر التيارات الكبرى، ودخل في أوقيانوس الجماهير، لقد سمح كيف يدق بضربات مسلحة قلب شعب، وقد أكمل طريقه وسط الطبيعة، بين أشجار، مستنشقاً العطر الذي أسكر أيام شبابه، تحت سماء لم تعكرها أبخرة المذابح الجماعية، والتي قد تكون هذا المساء مضاءة بالشمس الغاربة والتي ستنبسط فوق بيت المتوفى مثل راية حمراء كبيرة).

حين كان الفنان سجيناً في (سان بيلاجي) صنع قطعة «ليتوغرافية»، وفي مفكرة له من الفترة ذاتها نجد أيضاً بعض الرسوم، هذه النتاجات الضعيفة من الناحية الغرافيكية ممتعة بتوجهها من حيث الموضوع، لقد وضع المصور فيها الأحداث الكابوسية، بعد سحق (الكومونة) حرس اعتقالات، حجز اطفال، اعدامات، قد يكون أرادا يصنع لوحات من بعض هذه الموضوعات، لكنه لم يحقق ذلك في السنوات التي تلت ذلك إذا لم نحسب لوحة قماشية تصور المعلم في السجن.

وإذا قومّنا هذه القضية العريضة لا بالنيات أو التصريحات، بل الحقائق القائمة، فعلينا أن نقر بأنها من حيث الموضوع تبقى منتحيه جانباً عن إحداث العصر الكبرى، وهذا، قطعاً لايعني أن (كوربيه) لم يكن واقعياً، لكن نمطه الواقعي لا يذهب أبعد مما صار معروفاً، لوحات كوربيه المكرسة، لمواضيع العمل او الريف، تتخلف من حيث الدراما والقوة عن اللوحات التي صنعها (مييه) في الوقت ذاته.

ومع ذلك ثمة عملان مختلفان جداً عن نتاجات (مييه) وعن نتاجات (دومييه) وعن ابداع مختصين بالنوع مثل (دوكان) أو جاك، هذان العملان لايحتاجان الى مبالغات لفظية، كي ندرك انهما تجديدان تجديدهما يبدو عيانا وعن بعد. انها اللوحتان اللتان ذكرتا مرارا (المرسم) و (الدفن).

وضع (كينيت كلارك) المرسم بين الأعمال التي حللها ليقول لنا كيف ننظر الى اللوحات، انه ودود ومريح في ظهوره على الشاشة الصغيرة (لكن (كلارك) يالأسف، أثار الكثير من الإرتباك في أحيان، غير نادرة، إذ بدلاً من أن تصغي إلى صورته، تقرأ تفسيراته المطبوعة أسود على أبيض، الإرتباك من ظهور عدم الإطلاع، من الأخطاء والتفسيرات التعسفية تماماً، غير المعدة للتعميم، وكي لانكون مهزارين سنأخذ مثالاً من التحليل المعني.

كتب (كلارك) أنه أحب [أن يقترب من «المرسم» في اللوفر، كي يستطيع أن يراه (متوهجاً تحت أشعة شمس مابعد الظهيرة)، أنه تقدم، وربما يكون شعرياً، لكنه مؤلف تماماً، إذ من المعروف جيداً أن اللوحة حين تكون باللون الزيتي، ومضاءة بنور الشمس - سواء كان ذلك بعد الظهر أو مع شروق الشمس - فإنها عموماً، لايمكن أن تُرى، إنها تصبح برميلاً مسطحاً، وغير معبرة لسبب واحد، هو أن الضوء في اللوحة نفسها أضعف من أن ينافس ضوء الشمس، ويردف المؤلف [حينئذ غاصت عيني في بحر دافيء من الأنغام والألوان] كي [استمتع بكل مويجة متاحة للادراك الحسي البصري] هذا التعبير كان في الامكان أن يقبل بطريقة ما، لو أن الأمر يخص لوحة الانطباعي (مونيه)، أما أمام توليفة (كوربيه) فإنه يبدو في غير مكانه، فهنا كل شيء مفصل كهيئة، ومحدد نوعاً، فلا يتعلق الأمر بأي [بحر من الانغام والالوان].

لكن، فلنتجاوز هذه الأمور الصغيرة، يخبرنا كلارك أن [كوربيه قد قدم في مظهر برّاق، ونعرف أنه، لأول مرة في تاريخ البورترية الشخصي (بورتريه المؤلف) كان هذا مبرراً]، لماذا؟ لأن الفنان، كما كتب كلارك نفسه، لم يكن [مغرماً بنفسه فحسب] وإنما كان أيضاً (جميلاً) حسناً، لكن لماذا [لأول مرة؟]، جلي أن الناقد انطلق ينبش في ذاكرته، كي يتذكر حب الذات الواضح في بورتريهات رافائيلو، ، أو (فان دايك)، الذي تحولوا إلى جميلين، يؤكد الناقد و (دورر) أنه في «عام ١٨٥٥ رميت كل لوحات (كوربيه) التي ارسلت للمعرض الدولي]، هذا أيضاً غير صحيح، كنا ذكرنا أن اللجنة قبلت ١١ لوحة للمعلم، ويرى كلارك أننا [في كل مكان من المقر الضخم (للمرسم) نسمع صدى (فيلاسكيث)]، لكن، لأن (كوربيه) لم يذهب قطر الى اسبانيا وقد عرف هذه الروائع باعمال النقش وحدها فإن تلوينه أكثر دفئاً واقرب إلى (ريبيرا) الذي أثرت لوحته (الصبي المعاق) التي في اللوفر تأثيراً حاسماً، على التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر] إنها جملة طويلة وكل التوكيدات فيها غير صحيحة إن (المرسم) قبل كل شيء غريبة عن تصوير (فيلاسكيث) الصارم في إيجازه، وفي المكان الثاني، لايمكن أن توفى المعاني التصويرية حقها بالمنقوشات، ويظهر جلياً عدم وجود موضوعات مستعارة، وفي المكان الثالث يعتبر ذكر (ريبيرا) مضحكاً، وفي المكان الرابع لم يؤثر (ريبيرا) أي تأثير، أقل كثيراً من «التأثير الحاسم» على التصوير الفرنسي في القرن، إذا لم نحسب تأثيره على مؤلفي الدرجة الثانية، مثل (ريبو). مَنْ مِنْ كبار المعلمين الفرنسيين، قد تأثر (تأثراً حاسماً]، بريبيرا؟ دولاكروا أم دومييه؟ مييه أم كورو؟ (كلارك) قد يكون قرأ في مكان ما مثل هذا الكلام وقبله من غير أن يبذل جهداً للتحقق منه، يبدو واضحاً أنه قبراً كثيراً، وقد أخذ الكثير مما قرأ، ظلت طوال الوقت تعذبني فكرة ان هذا الشرح معروف لديّ، ويجب أن أفتش في الكتب كي أقول إن الشرح المرتجل ليس لكلارك بل لهنري فوسيون، وأخيراً ففي مثل هذا الترويج لايعرف من المخطيء، ولكن كلارك لايستقي دائماً من حيث يجب



كوربيه

أن يستقى، وفي مايتعلق بـ «المرسم» مثلاً، فقد أخذ بعض الاستنتاجات من [فانتوري] وهذا ليس الأكثر توفيقاً.

كنا نستطيع المضي مع علام الدقة لولا المغامرة غير المفيدة بالابتعاد كثيراً عن موضوع (كوربيه)، والمسألة في الواقع ليست مسألة عدم دقة طاريء، بل هي مسألة أنه إذ يتكاثر عدم الدقة تكاثراً كبيراً - كما يحدث لا في تحليل «المرسم» فقط - فإن الإنسان يسأل في النهاية ماهو الرصيد؟ وأية نسبة من الأعلام الصحيح يتلقى القاريء؟.

إذن فلنتوقف عند مقاطع متصلة على نحو مباشر جداً بلوحة (كوربيه) كي نقترب عبرها من تقويمها، [اللوحة تشبه حلماً «مناماً» أكثر مما هي عمل تصويري آخر، مما أعرفه]، ويردف (كلارك) الذي نستطيع أن نقول ختاماً إنه لايعرف مثلاً صور غويا من بيت الأصم التي - خلافاً للمرسم - تشبه فعلاً رؤى المنام، يرى الشارح أن الأشكال (الشخوص) المصورة [هي ذكريات من السنوات السبع التي سبقت ظهور العمل الإبداعي - إنه توكيد آخر مشدد، في الواقع لقد أخذ كلارك (رؤيا المنام) و (الذكريات) من فانتوري، مؤكداً أن «الأمر متعلق بصورة لذكرى، لرؤيا

حقيقية، حيث الواقع غير هام]

أما الرأي حول الواقعية فإن (كلارك) لايمتلكه إلاّ جزئياً، إذ يكتب أن [اللحظات الواقعية المتوهجة والتدفقات الفجائية للشعور تستبدل بعدم ثبات مذهل]، فكرة غريبة أخرى ليس فحسب لأنه لا يمكن أن تكتشف في أي مكان من (المرسم) و (تدفقات فجائية للشعور) بل أيضاً لأنها قد تتعارض مع



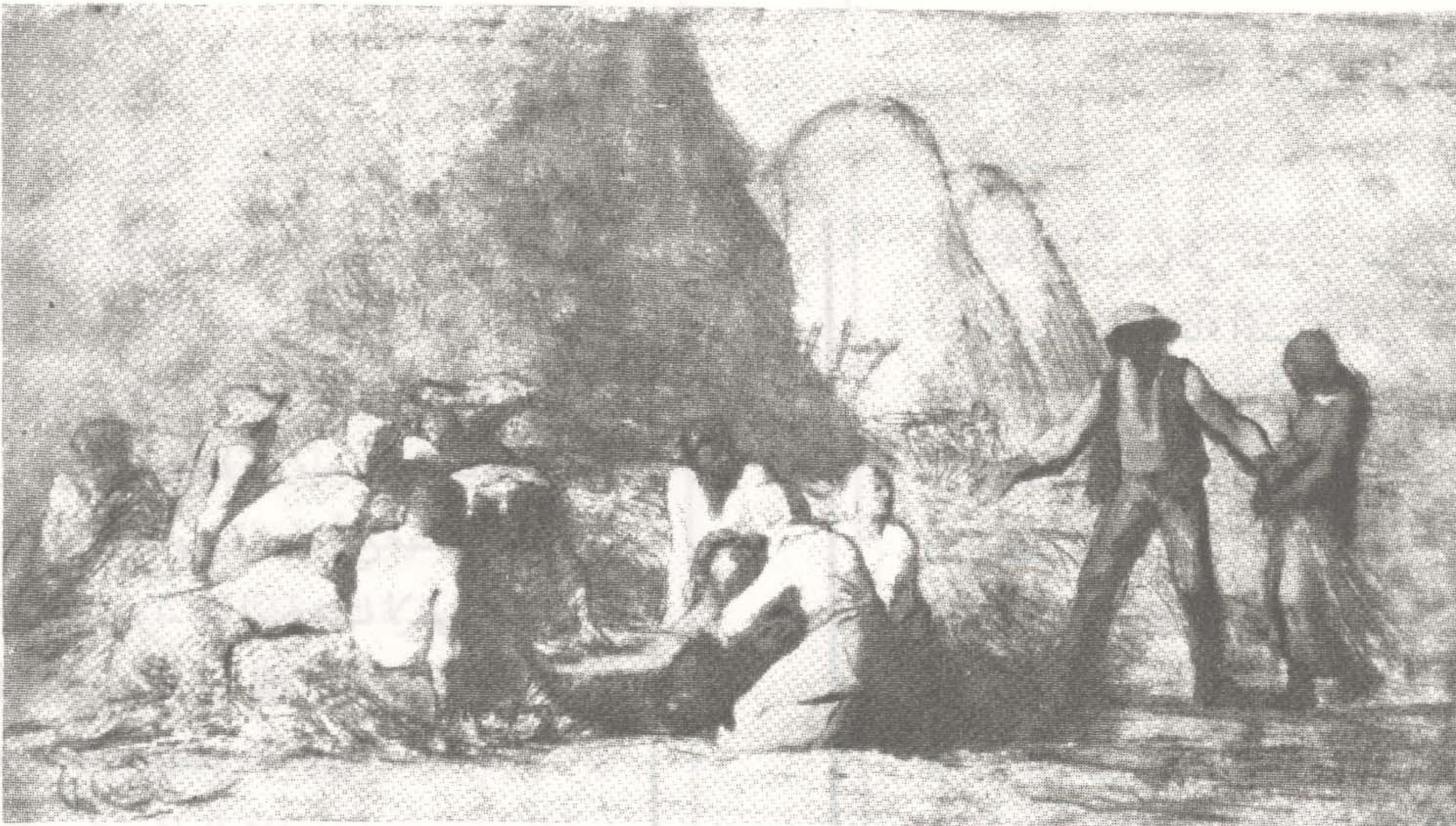
دومييه

الواقعية، ولم يقل أحد في أي مكان إن الواقعية لايمكن أن تحتوي لحظات من الشعور.

أما ما يخص أسلوب التصوير الذي بنيت به (رؤيا المنام) فإن (كلارك) يرسلنا لا نحو الإسبانيين وحسب بل أيضاً نحو [حراسة ليلية] لرامبرانت، [مصوّرة بشهية نهمة فهذا لاتخمد مثل شهيته (كوربيه) أما أن شهية (كوربيه) نهمه فهذا صحيح فعلاً، أما أن يؤكد الأمر نفسه بشأن (رامبرانت) فيخيل لنا أنه تجديف غير سديد، من غير أن نقول إن (المرسم) بعيدة عن (حراسة ليلية) بعدها عن «مينيني».

بدلاً من أن يبحث الشارح عن علاقات تعسفية كان الأولى به أن ينظر بإمعان إلى اللوحة أمامه، لقد كلمنا على (الشخص الملغز العابس عفوياً وراء اللوحة) الذي (هو أحد قديسي ريبيرا الشهداء) ومع أن لاشيء مشتركاً مع (ريبيرا) فإن «الشخص» المعني ليس شخصاً وليس ملغزاً، إنما هو يمثل دمية عرض أزياء من تلك التي يستعملها الفنانون، حين لايكون لديهم انموذج حي.

« أحد تذكارات حياته بعد ١٨٤٨» (فينتوري) [ذكريات من السنوات السبع (الأخيرة)] (كلارك)، لكن إذا قبلت أن هذه [الشخوص طاردت خيال الفنان] (كلارك) فعلينا أن نستخلص أن خياله ممتليء لابصور أقربائه فقط بل أيضاً بالعاهرات، والشحاذين، والقديسين اليهود، والكهنة، والتجار، من غير أن نعدد الأطفال، والكلاب والقطط، إنه تكويم غير مألوف في الواقع، حتى لخيال فنان، وحتى لو وافقنا الشراح يبقى سؤال صريح [لأي هدف كوم كوربيه في



دومييه



دومييه



دومييه

[لأي هدف كوم كوربيه في اللوحة خصيصة خياله هذه؟]

رفض (فينتوري) الإجابة عن السؤال مقتنعاً بأن [التصور نفسه مضحك بذاته]، والشيء الوحيد الذي ينقذه هو، (التجسيد الاساسي) لكن (كلارك) غير مستعد للانسحاب بسهولة، بعد أن بدأ يفسر لنا العمل الابداعي، وبدلاً من أن يكشف لنا الجواب شرع، بدوره (يطرح أسئلة) وكي لايسيء ذلك إلى خيبته أمام القاريء، اقتبس قولاً لكوربيه نفسه [أما أنه ملغز فهو ملغز، فليفسره من يستطيع].

وياللاسف، لم يمض (كلارك) بعيداً جداً في تفسيره، بدأ يبحث عن [تفسير اجتماعي] لكل شخص على حدة، وسرعان ماجنى على حقيقة أنه لم يجد في بعض الأشخاص «العنصر الاجتماعي الما تحت نصي»، وعموماً فإن الناقد نفسه قد أقر بأن (منظومته انهارت)، لكن هذا



دوميه



فيلاسكز

الفشل قادة إلى خلاصة أساسية و ـائية: [لاشك في أن غياب المنظومة قد انقذ «المرسم» . . . الشخوص . . . . يظهرون هنا لأسباب مختلفة، بعضها أفرح عينيه، آخرون أثروا على حياته، والآخرون تسللوا خفية إلى لاشعوره]، ونقول بكلمتين: [تخدمنا الأسباب كلها ماعدا الرئيسي منها].

وهكذا، ومع أن الأمير غير سهل، فإن الشارح ينسحب أخيراً، من غير أن يعطي جواباً، ومع ذلك يعطي تقويماً، يرى (كلارك) أن [أفضل الأعمال الابداعية للمعلم [تمجد الأشياء الصغيرة في الحياة، التي تفرح الحواس - الثمار، الأزهار، أمواج البحر، سمك النهر المرقط، والفتيات ذوات الشعر الكستنائي القصير] السمك النهري المرقط والفتيات ذوات الشعر الكستنائي القصير . . . لا يهم . . ومع ذلك «فالمرسم» هو [ذروة ابداعه]، وكي يدعم رأيه برأي شخصية البرهيبة، اقتبس الناقد تقويم (دولاكروا).

مسألة الثمار، والسمك النهري المرقط، والزهر، مسألة ذوق أو اذا شئتم مسألة رائحة، ولن نجادل في هذا، أما عن الاقتباس من (دولاكرو) فهو بعيد عن الدقة، لأن (كلارك) والله يعلم لماذا، أورد جملة واحدة، ومع أن كبير الرومانتية امتدح «المرسم» فقد لحظ: [وهذا يجعلني استحسن منه (الدفن) نحن أيضاً قد نغامر بأن نتحول الى (مقلدين)، إن رائعة (كوربيه) الحقيقية هي (الدفن)، وطبعاً لكل واحد الحق في إبداء الرأي، وهنا لن نجادل في هذا أيضاً، ولا مناص من أن نقبل ما استخلصه كلارك من أن اللوحة [كأنما ألقت جسراً بين هذين العالمين (بلزاك) إلى اليسار، وفلوبير إلى اليمين]، فلندع جانباً حقيقة أن الفنان قد عرف (بلزاك) قدر معرفته (فلوبير)، لسبب بسيط هو أنه لم يقرأهما، إن تقسيم اللوحة على هذا النحو التعسفي، كما سنرى، هو طريقة لامعنى لها، ويمكن أن تفسر بشيء آخر، غير تأثير العبارات المؤثرة العارية من أي غطاء، والعبارة ليست غير لازمة فمنها استخلص (كلارك) خلاصته المرعشة قليلاً: [المرسم] يبرر امتداح (كوربيه) بأنه [الوحيد من بين معاصريه الذي استطاع أن يربط فن المصور بمجتمع زمنه]، تماماً، أسود على أبيض: (الوحيد)، دولاكروا، دومييه، والأخرون جميعاً لم يوجدوا.

في هذه البلبلة التامة للقاريء، فإن التحليل -



دومييه



فيلاسكيز



رامبرانت

ويالأسف أكثر تحليلات (كلارك) على هذه الشاكلة - يحتوي أيضاً غرابة أخرى، فبعد أن بدا عاجزاً عن أن يجد أية علاقة منطقية مقنعة بين مختلف الشخوص في التوليفة، وقف الناقد أمام الرأي القائل أن (كوربيه) موهبة موضوع جدال: [أية حماقة أو أسرع تحليل يظهر (المرسم) هي وليدة ذهن جبار]

«المرسم» ليست وليدة ذهن جبار، بل وليدة فكرة ممتعة، مولفة توليفة ساذجة، وهي ليست، قطعاً، تسجيلاً «لذكريات»، وليست تجسيداً (لرؤيا منام) وأقل من ذلك ليست (لغزاً)؟.

إنها مسألة يسيرة على الفهم - كوربيه ليس (رامبرانت) وليس غويا - شريطة أن نكون مؤهلين لأن نتقبل الأمر ببساطة، وأن نرى في الوقت نفسه أبعد من أنوفنا، من الضروري، بداية، أن نجري تدقيقاً: هذه اللوحة يمكن النظر اليها بطريقتين، إحداهما هي الطريقة التي يدفعنا اليها كوربيه عبر تسمية العمل وعبر الإيضاحات المصاغة لغرض مختلف، الأخرى هي الطريقة المألوفة في تقبل النتاج، إذ نكون أمامه، من غير رتابة حروف صوت شرح مرافق السياح، ومن غير كتيبات المعلومات المناسبة، فلنبدأ بالطريقة الأولى، إذ أوصانا الفنان بها.

تسمية [التوليفة] التي عدّها سيلفستر [كتجريد غير مقبول] تحوي في ذاتها عنصراً للايضاح: (كناية واقعية، مدخل إلى مرسمي، تحدد قاعدة لسبع سنوات من حياتي الفنية]، ايضاح كلارك أنه بمصطلح [كناية واقعية] عبر المؤلف [بدقة تامة عما كان في المنام نسجاً للواقعي والرمزي] إنه غير جاد، في العنوان فكرة برنامجية واضحة، نشر (كوربيه) أنه يخدمنا بـ [كناية واقعية] أي كناية الواقع، خلافاً لكنايات الرومانتيين، المرتبطين بالمثالي والمخترع، الشخوص المصورة، قال المعلم لبرويا [إنهم الناس الذين يخدمونني، والذين يسهمون في نضالي] وبكلمة أخرى - أنموذجات الفنان وأصدقاؤه.

إلى هنا كل شيء طبيعي، وبسيط كمزاج: هاهم أصدقائي وزبائني إلى يميني، وهاهم إلى يساري الذين يأتون ليتمظهروا [بوز] أمامي، وها أنا ذا في الوسط - في الوسط، طبعاً، ألستُ مركز العالم - في الوقت الذي أصور فيه مشهداً جميلاً من مسقط رأسي.

السبب في تعقيد الأمور هو الصداقة الوثيقة بين (كوربيه) و (برودون) وبعبارة أدق رغبة الفنان في أن يبرز في اللوحة كل التصور الفكري لطابع المجتمع بكل فئاته ومراتبه، مصوراً تعاليم الفيلسوف، حتى (زولا) لحظ أن الفن في نظر برودون [ليس أكثر من شرح مبتذل للإبتذال الفلسفي]: [اللوحة في نظره موضوع، صوروها بالأحمر أو بالأخضر، فهذا لايضيرها، لقد قال، نفسه، إنه لايفهم شيئاً من التصوير، ويحكم باطمئنان على أفكاره، إنه يشرح إنه يقسر اللوحة على أن تعني شيئاً، وما من كلمة على الشكل.]

يقرر (كوربيه) أن يلبي رغبات صديقه، فيشرع يصنع لوحة، حيث لا كل شخص بل كل عنصر من عناصر الوضع فيه بذاته مغزى، فكرة اجتماعية محددة، ونبقى نحن وحيدين لذاتنا، فلا نستطيع في الواقع أن نقرأ [شيفرة] هذه الفكرة (المغزى)، الأمر الذي لايعني أن إرتباك مفسرين مثل (كلارك) مبرر. حزر الفنان مسبقاً متاعب الجمهور، فأكد، تحديداً، أن اللوحة [ملغزة] لقد جهد في سبيل افشاء اللغز، فسمح لأصدقائه بالعناية بتعميم ايصال المفتاح إلى الجمهور، وهكذا أظهر منذ زمن الشارحون الشعبيون المعاصرون الذين يكررون بالطريقة ذاتها ماتعلموه من (كوربيه) إذن، فلنوضح اللوحة، مقسمينها على أساس الشهادات التي تركها (سيلفستر) و (جورج ريا).

مكان (الواقعة) مرسم ضخم جهم للمصور، على الجدار في العمق - دمية العرض التي سبق ذكرها، والتي تذكر بالقديس (سيباستيان) المستيقظ بعد الرمي والرامز إلى الفن الأكاديمي، في الوسط، في المستوى الأمامي، المعلم نفسه، يصور مشهداً كبيراً، على جانبي الفنان تقف صبية، امرأة كبيرة، عارية، التي، عدا طول مدة عملها كأنموذج يكلفها طويلاً أن تجسد الحقيقة.

إلى اليسار يتكوم شخوص مهمتهم أن يمتلأ الفئات المجتمعية المختلفة، وشتى الوظائف: صائد في أرض غيره (الصيد)، شحّاذة رابضة على الأرض، ترضع طفلها (الفقير)، رابين (الدين اليهودي) يهودي آخر لكنه ليس رابينياً (للتجارة)، تخص شخص يرتدي ثياباً جيدة هو في الواقع جد الفنان (زراعة الكروم)، ومهرج، (المسرح) لم يؤكد (كوربيه) على المسرح، فربما يكون سيركاً أو مسرحاً، وهذا لا أهمية له - قديس (العقيدة الكاثوليكية) حصّاد وحفار (حياة الحقول)، عامل، لكنه مكلف بأن يصوّر (البطالة)، دافن موتى (الموت)، وإحدى العاهرات (الفجور)، قبعة بريشة، وغيتار مرميان على الأرض، ترمزان إلى الشعر الرومانتي المنتصر، جمجمة بشرية فوق جريدة ترمز إلى فكرة برودون [الصحف مقبرة الأفكار]، الرابين، والتاجر، والخوري، والمهرج، دافن الموتى، والعاهرة... مجتمعون معاً، كي يوحوا للمشاهد: [نحن نعيش من ثقة العالم، من موته وسقطاته].

إلى اليمين، مضائين بضوء نافذة جانبية، رتبت إثنا عشرية من الوجوه، منهم شخصيات تاريخية وأصدقاء المعلم: بودلير (الشعر)، وشانفلوري (النثر)، وبرودون (الفلسفة الإجتماعية)، و(بروماية) (الموسيقى)، و(ماكس بوشون) (نصير التصوير الواقعي)، وطفل منحن فوق كتاب (الطفولة المحبة للتعلم)، وشابتان غير معروفتين، إحداهما ترمز إلى [الحب الحر] الأخرى إلى محبي الفن في العالم.

وكما يبدو فإن (كوربيه) قد حرص على أن يوضح كل شيء، ولا مكان للحيرة، وتصبح أكثر من نافلة إذ لا نألف مع هذا التفسير المضحك في أكثر من جانب من جوانبه، وإذ ينبغي أن نكون ثاقبي النظر كي نحزر ما في بال المؤلف، وسواء شئنا أو لم نشأ، أن نتقبل اللوحة كلوحة، لا كشبكة كلمات متقاطعة، وهذا على كل حال يهوّن المهمة.

إن (كوربيه) مدفوع بطموحه إلى تكوين [كنايته الواقعية]، وإلى أن يجعل الكناية رومانطيقية، لكنه مفتقر إلى النوعيات التي تسمح بالتفوق على خصمه -الإجمال الفني والخيال، يكفي أن نتذكر [الحرية تقود الشعب] لدو لاكروا كي نفهم أن كناية الرمانطيقية التي ليست أقل من (واقعية) أي مرتبطة بالحياة، لكنها جلية، وموجزة، مهيمنة، وبكلمتين ذات جدارة، وهذه غير موجودة في كناية (كوربيه).

فانتوري مصيب إلى حد ما إذ قال إن تصور المعلم [مضحك]، لكن هل ما عرضناه قبل قليل عن هذا «الريبير توار» المزعج من الكنايات الرخيصة هو تصور حقيقي، وهل، بالتوازي مع تفاهات ومفارقات أفكار (برودون) لم يطور المصور أيضاً فكرته الغنية البسيطة، والصادقة، والمقنعة؟ يكفي



دومييه



دومييه

أن نطرح السؤال كي يبدو جلياً، أن لوحة المعلم لا تحتاج إلى ربير توار مسهب من الكناية، وهي في الواقع لا تحتويه، هنا يتجلى ذلك التوليف من السذاجة والمكر، الذي تحدث عنه شانفلوري. لا يمانع كوربيه في أن يُقدم كفنان - مفكر وبرودون، وفي الوقت نفسه، وبطيب خاطر يحقق نتاجه بمنطق آخر، منطق الصورة ذاتها، الذي ليس بحاجة إلى عكازة الشارح المتأمل.

فلننس الشارح إذن: فهل يمنعنا ذلك من أن نرى وأن نفهم العمل الفني الذي أمامنا؟ وفي ما يخص تجربتي الشخصية، المتواضعة، أستطيع أن اقول إنه لا يمنعنا، قطعاً، حين وقفت أول مرة، قبل سنوات عديدة، أمامَ هذه اللوحة القماشية الضخمة - من غير أن يكون من نصيبي أن أتأملها مغمورة بضوء الشمس، مثل (كلارك) - لم أكن قد قرأت، بعد، تفسيرات (سيلفستر) و(ريبا) ولم أسمع بوجود أي مغزى سري. سررت بذلك المغزى الذي يقدمه النتاج بذاته لنا، وأرى أن عدم معرفة تلك التفسيرات في ذلك الحين، وتحرري منها بعد ذلك، قد سمح لي بفهم العمل لاإبداعي، وبأن أستمتع، على الأقل، في حدود إمكاناتي.

إن في هذا العمل الإبداعي ما نستمتع به حقاً، ومع أن كوربيه، كما كتب (سيلفستر) قد استفاد مما [تحت النص لينقل إلينا، مرة أخرى صورته الشخصية]، ولم يُثر نفورنا، ومن الطبيعي أن ينقلها لنا على كل حال فهو أحد بطلين رئيسيين، وكونه لم يصور بحصافة في الظل، مثل المتواضع فيلا سكيث، غير منفر أيضاً، فلو صور في الظل، ولو أنه لا يحب ذاته لما كان هو (كوربيه). .

«المرسم» لكل عمل إنساني، لا تخلو، في الواقع، من النواقص: إنعدام الصلة بين بعض الجماعات، سوء التوافق بين الشخوص، والأشخاص المنفردين، المقحمين، كأنما من غير قناعة داخلية، وملحوظات معروفة حول السرعة في التنفيذ، حتى بعض النواقص [تلعب] لصالح العمل الإبداعي، فهذا، على سبيل المثال، يعطي إنعزال بعض الجماعات والأشخاص، إلى حد ما، إنطباعاً بـ «المنام» - الأبطال في مناماتنا، يمرون في حالات غير نادرة، دون أن يظهروا - ويقوى الإنطباع بأن هؤلاء الناس ليسوا معشراً، وبأنهم مجتمعون هنا بفعل المناسبة، كالمسافرين يجتمعون في إحدى المحطات، وكلٌّ منهم حبيس إهتماماته، لكن المسافرين هنا لا ينتظرون أن يدخلوا في أفكار، بل في لوحات، حيث سيوجد مكان للشباب، والشيوخ، للأغنياء والفقراء، للمنتجين وللذين حطمهم البؤس، للجميع - للحياة، الحياة كلها.

وبطلا النتائج في الحقيقة هما - الحياة، الملونة، المتعددة، الوجوه، المتناقضة، والفنان، محاطاً بصور هذه الحياة المحتشدة كي تدخل في النتاجات، هكذا هو التصور الحقيقي للعمل الإبداعي، وليس فيه ما هو (مضحك) ولا ما هو (ملغز)، إنه ينكشف أمامنا دفعة واحدة من غير إيضاحات جانبية، ويسطع علينا بنبله، إنه يجتذبنا ويغلبنا، فلا نفكر في أن نحكم على الشخوص، من هو الفاتن - وأيّها أقل توفيقاً، فإذا تكون لوحة قماشية ضخمة، قد بلغت خاتمة سعيدة، فإن النواقص المنفردة تبقى في المستوى الخلفي، وأمام مثل هذا النتاج لا يفكر المرء بالأمور الصغيرة. سنكتشفها في ما بعد، لكنها ستبدو، حينئذ، أضعف من أن تعكر الانطباع العام.

إذا كان هذا الرجل بموهبته الجبارة لم ينجح لأسباب ذاتية في أن يعكس البانوراما الواسعة المعاصرة، فإن الواضح هو أنه قد طمح إلى بلوغ ذلك، وقد أقلق هذا الطموح مناماته، (المرسم) يشبه برنامجاً للوحات التي فكر بصنعها، «المرسم» لكوربيه هو إلى حد ما مثل (باب الجحيم) لروادن. من موتيفات باب الجحيم هذا استخلص (رودان) إبداعه كله تقريباً، لكن الباب ذاته ظل غير ناجح، كوربيه لم يحقق أكثر المواضيع المعلنة في «المرسم» ولهذا تحققت لوحة «المرسم» ذاتها.

كم هم احياء، صادقون، مميزون، العديدون في شخوص هذه اللوحة، إنهم يؤثرون فينا أكثر ما يؤثرون كمجموعة، ككومة من الأنماط وسط هذا المسكن الضخم الظليل، وسط هذا الفضاء المعتدل الرمادي العابر من الزوايا في نصف ظلام، ومع أن الفنان يصور على التو مشهداً، ولا يصور أناساً، فإننا نشعر بالصلة المباشرة بين الناس كموضوعات، وبين الفن كمعرفة للحياة، بينما هناك في وسط اللوحة لظل ملحوظاً بها في تاريخ تطور (الواقعية) لكن شخص الفنان دخل تاريخ تطور الواقعية بنتاج أخر هو - «الدفن في اورنان».

التوليفة (اللوحة) عرضت عام (١٨٨٠) في الصالة، وككل ظاهرة تجديدية، أثارت السخط والإعجاب، هل من الضروري أن نؤكد أن مظاهر الإعجاب كانت متواضعة مقارنة بتدفقات عدم الإستحسان، إن نقدة مثل (شانفلوري)، و(ساباتييه)، و(أنغر) قد تمنّوا إلى حد ما، جدارتها، لكنهم الأقلية، يا للأسف. الأكثرية، على العكس من ذلك، قومتها كإعتداء على الفن، كتب (تيوفيل غوتييه): [لا يعرف الإنسان، هل يبكي أم يضحك، ثمة رؤوس هنا، تذكر بتلك المصورة على ألواح البقالين]. ويرى (كليمان دوري) أن [هذا مديح للقبيح الفظ!] ويرى (فيليب دو شونيغير) أنها [كاريكاتير تجديفي ملمع.] وبرور لحظ كورتوا [«مقرف أن تكون مدفوناً في أورنان»]

بعض الوقورين مثل (بول مانتس)، و (ديليكيوز) كانوا أكثر

مهادنة، لقد حاولوا أن يروا بعض القيم المحددة في اللوحة من غير أن ينكروا فشلها إجمالاً، ولم تكن (الدفن) مفهومه، حتى من مؤلفين، مثل (جورج صاند) مع أنها أعلنت عودتها إلى النمط الطبيعي، إنها لعودة، فعلاً، لكن ليس على هذا النحو.

استمر الرفض وتعدد الآراء بعدئذ، (مانيه) نفسه الذي تعلّم على (كوربيه) قال: «في عمله "الدفن في أورنان" نجح في أن يحفر الجميع: القديسين، الدافنين، الموتى، وافراد الأسر، حتى الأفق على عمق عشر خطوات تحت الأرض» وحين وقفت (ماري كاسات) أمام اللوحة هتفت، وهي تشير إلى الشخوص النسائية: [هذا سو الكلاسيك!] إن (مانيه) مصور أفضل تصويراً من (كاسات) لكنه ظهر ناقداً أسوأ منها، وفي ما يخص النقدة المختصين، فإن ظواهر عدم الفهم لديهم أيضاً غير نادرة، من غير أن نعود إلى تقويمات (كلارك)، نستطيع أن نتذكر أن علاقة عدم الحزْن لدى (فانتوري) أكثر جزماً. يشير أحد الملونين بشيء من الإستعجال إلى توفيقات في اللوحة، ينتقد البناء التوليفي [هذا التكويم في المستوى الأمامي لوجوه مندهشة، فيها من المساءلة أكثر مما فيها من القيمة الفنية] حتى [التعبير الجيد للحزن لدى النساء سرعان ما يتحول إلى تعبير متصنع]

(كوربيه) نفسه، كما هي حالة دائماً، لا يحتاج إلى ترحيبات عاصفة، من أجل أن يعي نجاحه [لوحتي [الدفن في أورنان] - أعلى من غير تواضع - أصبحت دفناً للرومانتية]. طبعاً، لم ينجح في دفن الرومانتية، لكنه سدد ضربة موجعة للأكاديمائية.

وعلى الرغم من الميزات النوعية الكبرى لـ [المرسم] فقد صُورت هناك شخوص لم يعرفها المؤلف معرفة كافية، أو ممن لا يهمونه، خصوصاً ولهذا، لا غرابة في أن هؤلاء لاشخوص مجسدون مترهلين خارجياً في [الدفن] الأمور مختلفة، الموضوع مأخوذة هنا من الحياة مباشرة، والظروف واقعية، والشخوص الواقعيون معروفون جيداً من كوربيه، فالأمر مرتبط بمسقط رأسه، وبالناس الذين ترعرع بينهم، لم ينجذب الفنان هنا إلى الكنايات الكتابية، الحياة بنثرها كله، ورماديتها تبدو أبلغ من كل كناية.

هنا ثمة ترو حقاً، لكنه من طبيعة خاصة. قرر الرسام أن يصور حقيقة عملية - (الدفن) رسمياً لمتوفى غير معروف - في لوحة قماشية ذات مقاييس ضخمة [٣,١٤ X ٦,٦٥م] مما لا يستعمل إلا في الموضوعات التاريخية العظيمة، يظهر التروي في العنوان الكامل الذي وضعه (كوربيه) لها لكنه لم يدخل في التطبيق: [لوحة تاريخية لدفن في أورنان]. مغزى التسمية واضح جداً، من حيث هو موقف فكري، ومن حيث هو طريقة إثارة، أراد (كوربيه) أن يظهر للجمهور، وبالأكثر للسادة الأكاديميين، أن أتفهم منظر مأخوذ من الحياة، يستحق من الإهتمام والإحترام أكثر مما تستحق كنايات الصالونات المخترعة..

أنغر الشهير، الدقيق جداً في المدائح، خصوصاً في ما يخص منها المعارضين فكرياً، قال في كوربيه: [هذا الفتى عين، هويري لإدراك حسي مميز جداً، في هرمونيا، نسقها اللوني معلل، يرى، بحيث تتجانس الوقائع في مابينها، فتتكون الطبيعة أكثر طاقة مثل مشهد من الحقيقة]، وميزة أن يُبنى واقع متجانس، أكثر كثافة (في تعبيريته) من الحقيقة، تبدو بكل قوتها في (الدفن).

وإذا تحولنا إلى الحقيقة الفنية، فالمصور الذي لا يكل لا يتردد في تصوير كل الشخوص الفاعلة للطبيعة، يطلعنا (كاستانياري) بإيجاز، على براعة المعلم لدى تنفيذ هذا النتاج الضخم: [صنع صورة، وضعها فوق القماش وشرع يكبرها بنفسه، ثم جعل النماذج «يتمظهرون» (بوز) الواحد بعد الآخر] وقد أعلن (كوربيه) في رسالة إلى شانفلوري: «وضعت تمظهر (بوز) المختار، والخوري، والقاضي، وحامل الصليب، والكاتب الشرعي، ونائب ماريله، وأصدقائي، وأبي، وأطفال، والدافن، وطاعنين في السن، من ثورة (١٧٩٣) ببزتين من ذلك الزمن، وكلب، والميت، وحامليه، والقند لفتين [لأحدهم له أنف يشبه الكرزة لكنه ضخم] وأخواتي ونساء أخريات، فكرت في أن أتخلى عن مرتلي الابرشية لكن لم أجد طريقة لذلك. لحظت أنهما حانقان، شكيا قائلين إنهما لم يسيئا لي قط، ولن يحتملا مثل هذه الإهانة، يجب أن تكون مسعوراً من أجل أن تعمل في مثل هذه الظروف، عموماً، أنا الآن على الطريق إلى إكمال خمسين شخصاً في الحجم الطبيعي مع منظر للسماء كخلفية)



دومييه

لم يذهب الجهد من غير جدوى، ان تأثير هذه اللوحة الضخمة مذهل حقاً. كتب شانفلوري: [هذه هي البرجوازية المعاصرة، بكامل قدّها، بمساخرها، وبقبحها، وبجمالها]، لم يقدم النثر اليومي في أي مكان من التصوير الأوروبي لوحة صريحة، وموحية مثل [الدفن]، إفريز طويل من الأبطال العاديين، رسم ناشىء جبار من الأشكال البشرية بالحجم الكامل، مغطين بخط الأفق المرسوم بانخفاض ضاغط، وبالسماء ثقيلة الغيوم، معرض غني من الأنماط المميزة بالاستقامة الفظة، بعيوبهم الصغيرة، وخلائقهم الريفي، وثمة هنا وهناك انسانية، سكان - هل هم سكان أرنان أم سكان الأرض - اجتمعوا في يوم جهم مألوف، ولسبب مألوف جداً - كي يرسل مسافر إلى هناك، إلى حيث كتب علينا جميعاً أن نذهب.

حتى المؤلفون، الذين لا يناقشون جوانب موضوع العمل الابداعي، ينتقدون (كوربيه) على ضعف البناء، وعلى أنه لم ينظم الشخوص جيداً، وعلى أنه حشر الواحد الى جانب الآخر، والواحد فوق الآخر، حتى سحقهم، وحطم المشهد، وأغفل المدى والعمق.

ان قوة اللوحة في الواقع، هي قبل كل شيء، في تنظيمها، القوي، والواقعي، والغريب عن التوليف المسبق، وهذا ما يصادف كثيراً في اللوحات الكبيرة، وحتى حين لا تكون محرومة من التوفيق، قلة هم المعلمون المؤهلون لأن ينظموا خمسين شكلاً بالحجم الطبيعي، وأن يبرزوا صورهم، مرتبطة بالحادث، وأن يتعدوا عن الوصفات الجاهزة، إنها مأثرة بشربة استطاع كوربيه أن يحققها.

الخطوط الرأسية لهؤلاء الشخوص متخدة، ومتصل أحدها بالآخر، أخيلتها وإيماءاتها - في كامل خصوصيتها، وشتى توجهاتها - مولفة بمهارة وإتزان، إنها مدرجة في طبقة كليّة وبايقاع مهمين، متعرج، قاسٍ، ورتيب، مثل موجة جسدية بشرية ثقيلة، مثل إفريز، مكرر ومشدد في امتداده بطيف تل الأفق المنخفض، إنه رسم ناتىء قاتم الخضرة الجافة للفسحة في المستوى الأول، والإيقاعات الرصاصية للسماء الرابضة فوق التل.

على هذا النحو حسم الفنان أحدى أعقد المهمات - توحيد الشخوص مع العالم المحيط بهم، وتطور التصوير كمنظومة كلية للشخوص والظرف، كتشكيل متماسك، خاضع لايقاع مهيمن، ولمزاج عام، قانط، وضاغط وسوداوي - هل ذلك من أجل اميت أم بسبب من هذه الحياة الضاغطة كلها - مشدد بانغام صماء من التلوين، مقاد إلى رنين مسيرة أسى وحزن حداديين.

الجماعة الفظة، وعلم بصريات التصوير الصحيح مجسدة هنا بأسلوب فج وحيوي للأنموذج، للزيوت الواضحة الواثقة، والأجساد المنجزة والمادیانية المحسوسة، من غير تردد ومن غير انجذاب إلى التوافه، وفي الوقت نفسه، تمتزج في رنين تلويني كامل، لنغمات قاتمة صماء، حيث حتى ازهار ثياب القندلفتيين، وحتى خضرة العشب تبدو عتيقة وجافة.

أبدى كوربيه، هنا، ذكاء في أن يكتشف ويعلّم تفصيلاً تصويرياً معبّراً وعلى قدر الحاجة - في قبعات النساء وفي ملابسهن، وفي مناديل الأنف البيض الضرورية لدى كل دفن، في قبعات المسرح الرجالية، للرجال حاملي الميت - الذين يُستأجرون لدى كل دفن - في وشاحات القندلفتين القرمزية، التي تدخل في المأتم نبرة احتفالية مضحكة، في الكلب الظاهر في غير مكانه، قرب القبر، وأخيراً في هذا الصليب الدراماتيكي القاتم، المصور وحيداً وشبه منسي فوق رؤوس الجماعة، على خلفية السماء المنحنية.

هذا الذكاء في اكتشاف المميز في المألوف، في أن ينطلق الأصيل من المبتذل، المتجلي بقوة خاصة في الوجوه، في هذه الكثرة من الانموذجات التي لا جدال حول شرعيتها، الراسخة في حضورها، النثرية والتي لا تتكرر، المتقاربة غير المتضادة - بهذه الوجوه الطفلية البريئة، وبوجوه السكارى المتفخة تلك، في انعكاسات الحزن الظاهر في تشنجات الألم الزائف، في تلك الأقنعة من عدم المبالاة، والمشاركات البروتوكولية، في الألم المكبوت، وفي ذلك الارتباك الذي يستدعيه الموت على الرغم من مألوفيته الكاملة. هذه النجاحات المشهدية في التوصيف البشري تبلغ ذروتها في الإفريز الرائع من الصور النسائية في الجانب الأيمن من اللوحة، حيث قدر المرأة كأم،



دومييه



دوميه

واخت، وباكية، مصور بقوة أولية تحول الرنين إلى ترنيمات شجية..

يقف أمامنا هؤلاء الريفيون، الجامدون في احتفاليتهم الخرقاء، مرتبكين أو محطمين أو غير مبالين أمام جهامة الموت، وابتذاله، وغرابته، يقفون منتصبين بكامل قاماتهم، ويخيل لنا أن هؤلاء الناس بثيابهم الحدادية الفظة من الجوخ البيتي الاسود، وبوجوههم الفظة، التي جعدتها الحياة القاسية، والهموم اليومية، والشهوات الأبدية، وإن هذا الصف القائم المتطاول وبكل برودته الظاهرة يتحرك بطيئاً، يوحده تفجر عام - وكأن الريف الأصم المغفل قد اخذ طريقه نحو باريس، نحو صالة المجلس اللامعة، كي يدخل الفن باقتدار، حزيناً وأسيان وسامياً، مثل تشخيص حي وجبار لحقيقة الحياة، [الدفن في اورنان] ليست رائعة (كوربيه) وحسب، إنها إحدى قمم الفن في القرن التاسع عشر.

نحن، طبعاً، لا نستطيع وليس ضرورياً أن نتفق مع مؤلفين مثل (شارل ليجيه) الذي يؤكد أن كوربيه هو [أكبر مصوري القرن] وأن (عمله ينُميه إلى (رامبرانت) ويبقيه باعتزاز في جوار أنقى روائع العصور كلها). وفي الوقت نفسه لا يجوز أن يقوّم تقويمنا العام على نقاط ضعف المعلم، لكل واحد نقاط

ضعفه، لكن، لا يستطيع كل واحد أن يفاخر بانتصارات كبيرة مثل (المرسم) و (الدفن) ويظل اعجابنا بهاتين اللوحتين، حتماً، مصحوباً بالأسف، لأن سماتهما النوعية، تقول لنا إلى أي مدى كان يمكن أن تصل موهبة الفنان، لو لم يبلبله، باستخفاف، الطموح الى إضاء جمهور غير كفء وغير مقدر، هذا الجمهور البرجوازي نفسه، ترك المعلم يموت في المنفى من غير أن يتعاطف معه، إن (كوربيه)، هو ما هو، طبعاً، وبما هو وكما هو إحتل المكان الذي يستحقه، والذي لا يستطيع أحد أن يحرمه منه.

والمسألة هي [ما إذا كان احتل مكاناً يعود لآخر]..

معلم الواقعية الكبير هو (اونوريه دوميه) (١٨٠٨ - ١٨٧٩)، دوره كسلف قد يُنكر، لكن الأمور، في حالات غير نادرة، تُطرح وكأن (دوميه) هو الذي بدأ الواقعية، أما (كوربيه) فقد تابعه، وطوره في المنهج كله، وصاغه صوغاً واضحاً، كتب (جان أديمار) مباشرة أن (دوميه يحتل المكان الأبرز في الحركة الواقعية التي ستنبسط حول كوربيه بعد ١٨٥٥)، صحيح أن المؤرخ بعدئذ بفترة قصيرة كتب مدققاً: منذ (١٨٣٥)، قبل (كوربيه) بعشرين سنة، نشرت لوحاته المائية الريفية) والواقعية في [مجلة الفنانين وتحمل تاريخياً] ويقال على استعجال إن تلك النتاجات، عدا عن أنها ليست مائية، بل هي حفر على الحجر، فهي لا تحمل تاريخياً، إنها رسوم مترهلة كثيراً، منفذه، الى حد ما، بروح طريقة (شارليه) ورافيه) الغرافيكية [الجدة الطيبة] و [المريض]، و [قراءة الجريدة] و [فروسية خفيفة]، العجيب أن يقدم (اديمار) أعمالاً كهذه على اعتبارها بداية للواقيعة، في حين أن (دوميه)، حتى قبل (١٨٣٥) كان قد قدم روائع مثل [ريو ترانسنونن] و [الكرش الشرعي] و [هذا يمكن أن يكون محرراً] والكثير غيرها، قد لا يكون لدى الناقد تصور عن الواقعية عموماً، وعن واقعية دوميه على الاخص، وقد نظر نظرة سطحية الى الموضوع وحده، الأهم هو أن (اديمار) يرى أن الحركة الواقعية ظهرت بعد (١٨٥٥)، أي حول (كوربيه).

ثمة مؤرخون آخرون يذهبون أبعد من ذلك، محاولين أن يوحوا لنا بأن (الواقعية) في ابداع (دوميه) هي في الحقيقة مجرد نكبة، يرى موريس رينال أن (دوميه) صار واقعياً بسبب مزاجه الخاص، وبسبب حياته البائسة: (يجب أن يُكتب عن مزاج الفنان الكبير، وعن مجرى مصيره، هذه (الواقعية) غير حاسمة لديه، ولم يفكر قط في أن يسميها، وأقل من ذلك أن يرميها كما سيفعل كوربيه بعد أن كان قد أعلنها عالياً.

وهكذا هجر (كوربيه) الواقعية، أما (دوميه) فقد حملها سراً في ذاته فكأنها خطيئة مخجلة، لكن (رينال) حاول بنبل أن يغفر للفنان خطيئته، فبعد [أن ولد فقيراً، عاش في العوز، ومات شبه أعمى وفي ما يشبه البؤس، من غير أن تحترم عبقريته]، كيف يمكن أن يُحسب [أن كل ما هو من أجل الأجمل، في الأجمل بين العوالم؟ - (دوميه) يبحث عن وسائل موائمة للدفاع، من الأكثر اكتشافاً للأشكال، ماذا أراد أن يكون، سيتحول إلى مراقب، كي يسن انطباعاته حتى الهجاء، وسيبقى في هذا الموقف، مادام لم يجد دواء لكرهه للبشر، المبرر تماماً، ما لم تتحسن حالة قليلاً، خصوصاً في ما يخص ذوقه غير المنضبط، وحتى ذلك الحين سوف يبقى متجهاً نحو فلسفة المهادنة المعروفة].

واضح أن (دوميه) [أراد أن يكون مكتشف الأشكال] فلنكف عن السؤال بأي حق عزا الناقد للفنان أفضلياته الخاصة، المهم هو، أن الفقر، لا غيره، وعدم الاقرار بالتسليم، هما اللذان وجّهاه نحو الهجاء، وحتى نحو (كراهية البشر) الأمر الذي سيتخلص منه حين يتحسن ظرفه المادي، كي يصل إلى [فلسفة المهادنة المعروفة]. بأي قدر من عدم التصديق ستنظر الفطرة الى هذه الاحكام، وهذا صار مألوفاً جداً، لدى مؤلفين مثل (رينيال)، المعتبرين - على الأقل من الجمهور المشهور - من ذوي الهيبة في تاريخ الفن الحديث، لا جدوى من مناقشة مثل هذه البدائية، يكفي فقط أن نلحظ أن دوميه لم يصل قط إلى فلسفه المهادنة، تاركين جانباً حقيقة أنه لم ينجح قط في الانتصار على الفقر.

(دوميه) ليس تابعاً صناعياً (ساتيليت) في [الحركة الواقعية] التي سوف تنبسط حول كوربيه، بل هو الشخصية الكبيرة التي قادت واقعية فرنسا في القرن التاسع عشر، وليس ذلك ببساطة لأنه كان سابقاً في الزمان، بل لأن منهج [الواقعية الانتقادية] يتجلى بكل غناه واتساعه، بكامل امتلائه من حيث الموضوعات،

وبكامل امكاناته الابداعية المتنوعة، في عمله تحديداً، وأبعد كثيراً من حيث الكلية، مما تجلى في نتاجات معلمين واقعيين مثل كوربيه، ومنيه، وكورو.

مبادىء كوربيه الواقعية طفيفة، وقد قال أحدهم.. إنها سخيفة، ولولا مراعاته هذه المبادىء، ما كان في وسع الفنان أن يضع ابداعات مثل [الدفن] وإذا قررنا أن نكون متحذلقين، فإن دفناً كهذا ما كان ليتحقق في الوقع، لقد دمر (المعلم) قواعده الخاصة، لأنه ابتكر مثل هذه الدفن - على الرغم من أن ذلك قام على أساس من انطباعات أسبق - وأعطى لما ابتكر وثوقية ظاهرة، إذ صور في ملحوظاته في المسودة شخوصاً بمساعدة اناس أحياء، فكان للانموذج (الموديل) انموذج.

وما هو ليس أقل جوهرية أن الواقعية التي نشرها كوربيه تفتقر الى قوة الجاذبية لأنها تطرح أي مهمات إبداعية فاتنة، في حين **كان التصوير الفوتوغرافي يتطور أكثر فأكثر - كوربيه نفسه مخلد بـ - صار بلوغ الدقة البصرية هدفاً رفيعاً للفن، ان المبدع الذي يسعى إلى أهداف أكثر جدّية، والموهوب خيالاً أكبر، يبدو له برنامج (كوربيه) كمنظومة محدودة، أكثر مما هو خزان للامكانات، ولا أحد يحب المحدودية، خصوصاً حين يكون تطابقها أكثر من مشكوك فيه، ان ملامح الواقعية، التي أبرزها كوربيه حتى في أعمال طباعته على الحجر، في الاعوام الثلاثينيات تمثل أمراً غير محدود مقارنة بالملامح التي صاغها، بعدئذ (كوربيه) وبقيت في قسمها الأكبر غير محققة في الواقع، لقد تناول (دوميه) العصر في كامل تعقيده وتناقضه، توغل في اتجاهاته الموجهة، أظهر (الدراما الانسانية) في تنوع للتضادات والأوضاع الحياتية لم يُعرف له مثيل.**

يوجد مؤلفون يستطيعون، عاجلاً أم آجلاً، أن يجتذبوا الانتباه، وأن يحصلوا على الشهرة، وإضافة إلى ذلك امكانية العمل الهادىء، الذي لا يعكره هم الخبز، ويوجد أيضاً آخرون، يظلون طوال حياتهم مجهولين، غير معترف بهم، يأتي ثأرهم متأخراً، بعد أن تكون أسماؤهم قد سجلت، منذ زمن بعيد، في سجلات الموتى، (دوميه) لا ينتمي إلى هذه الفئة ولا إلى تلك، سينال الشهرة لكنه لا يقدر عالياً، يحترم ويكرم بطلبات لائقة - لكنه لا يعرف الرفاهية، أبداً، يعيش عند حدود الفقر، وأحياناً داخل حدود الفقر، في السنوات التي كان فيها (كوربيه) يبيع اللوحة بعشرة آلاف - الى عشرين ألف فرنك، كان (دوميه) يعرض لوحاته المائية - من غير نجاح في الأغلب - مقابل خمسين فرنكاً، حياة لعمل دائب من أعمال العمالقة، ولكفاح لا يتوقف ليس من أجل رخاء، ولو يسير، بل من أجل أن يستمر العمل - مثل هذه كانت حياة (دوميه). - [إصرخ عالياً وسر مستقيماً إلى الأمام] (دوميه) هو أيضاً جمهوري مثل (كوربيه) وهو مثله أيضاً يسير مستقيماً الى الأمام - وهذا يبدو جلياً في سيرته الذاتية، القبيح أنه لم يستطع الصراخ، أو لم يشأ، وحتى في الأيام القاسية دوت سخريته عاليا وعلانية، وذلك ليس من أجل، اجتذاب الانتباه إلى نفسه، بل إلى الحقائق المصيرية التي ينطق بها.

(دوميه) ابن حرفي صغير، لم يسع إلى الاعتناء بالحرفة، بل كان مهووساً بفكرة أن يشتهر كشاعر، ومنذ سن مبكرة اضطر الى الحصول على الخبز بنفسه، أجير، [صبي لكل شيء]، بائع في مكتبة، هكذا من البداية، كان مقدراً له أن يعرف الحياة من جانبها الفقير، من المدخل الأسود، مرارة الحياة هذه في مصيره ستبدو مثمرة كمصدر لانطباعات غنية، مع أنها غير مرحة، عن الحياة الباريسية، بدأ الفتى بتعرف على المواضيع السفلى من المدينة، قبل حتى أن يفهم أنه قدر له أن يكون مصورها.

يبدو في هذه الأسرة أن الأوهام تُوَرَّث، فابن الشاعر الفاشل سيطمح بدوره إلى دور إبداعي، في مجال الفن، الفرق بين الاثنين - (دوميه) الشيخ و (دوميه) الفتى - فرق واحد: الشاب يملك موهبة، خلافاً للشيخ، وهنا سيبدو القدر مثل زوجة الأب للفتى، سيدفعه الفقر في امكاناته إلى أن يأخذ دروساً لفترة قصيرة عند مقلد متوسط للكلاسية، والى زيارة قصيرة ايضاً الى أكاديمية سيوس، والى العمل الحرفي في محترف للطبع على الحجر.



١٤٩

دومييه



دومييه

ومع ذلك، ومع بلوغه العشرين من عمره صار (دومييه) يسهم بنتاجاته، في المنشورات الهجائية (ساتير)، هذا النجاح الذي قنّع به القدر ضربته المعدة سلفاً: مع دخول الفنان الشاب عالم الصحافة، كان عليه أن يدخل السجن بذنب وقاحة النشر، إنها امكانية أخرى لمعرفة الحياة من باحتها الخلفية، هذه الامكانيات لن تزول في المستقبل، سيبقى (دومييه)، فعلاً، طوال حياته في الباحة الخلفية، فهي الفسحة التي أعدها له الفقر، ولأن مواضيع فنه هنا.

في الخامسة والعشرين من عمره صار الفنان يصنع مطبوعات على الحجر (الليتوغراف) لم يسبق لتاريخ الطباعة على الحجر أن عرف لها مثيلاً، في الخامسة والعشرين سيصبح مؤلف روائع مثل (ريو ترانسنون)، و(الكرش الشرعي) و(لافييت مدفونا)، تصور العصر الجديد في تطور الهجاء، ومن هنا، وطوال أربعة عقود من السنين، سيرسم أكثر من أربعة آلاف لوحة حجرية، من غير أن نتكلم على القسم الآخر من إبداعه - رسوم توضيحية، ولوحات مائية، ولوحات زيتية، رسم، وتماثيل، إنه عمل ضخم، ملحمة تشكيلية للمجتمع الفرنسي في القرن الماضي.

لقد دخل (دوميه) أكثر كثيراً من الفنانين الآخرين في حياة أناس القرن الماضي، من غير أن يحسبوا حساباً لذلك. وقد أشار (بودلير) قائلاً إن المواطنين يضحكون كل صباح أمام رسوم (دوميه) و[يعبرون - ياالناكري الجميل - في أغلب الأحيان، من غير أن ينظروا الى الاسم]، لايندر أن تحظى النتاجات بانتشار واسع في حين يبقى اسم مؤلفها غير معروف تقريباً من قبل الأكثرية، وهو لايصرّ على أن يكون مرموقاً، لايحب الظهورات الجماهيرية الصاخبة، ولايدلي بتصريحات، ليست لديه عادة أن يبسط وجهات نظرة في الفن للناس المقربين، أمام مراسلاته الطفيفة فتشهد، أساساً على حاجته المادية، معروف أنه قبل أشهر من رفض (كوربيه) العلني لوسام التقدير، وكان (دوميه) قد رفض الامتياز من غير أن يجتذب انتباه المجتمع، حين لامه (كوربيه) لوم صديق لأنه لم يوافق على ايماءاته، أجاب دوميه: [فعلت مارأيت من الواجب أن أفعله، أنا مسرور، لكن هذا لايثير الجمهور] وهذا جعل (كوربيه) يخلص الى القول: [لن يحدث شيء من (دوميه) أبداً، انه واحد حالم].

لسلوك الاثنين مايبرره، ليس هدفنا أن نحكم عليهما، بل ان نبين الاختلاف في شخصيتهما، لم يَصُغْ (دوميه) وجهات نظره الابداعية، لكنه عبّر عن فكره يؤكدها عمله كله: [يجب أن تكون من زمنك] وهو ليس من زمنه وحسب، إنه يحضن زمنه، يغوص في أعماق عملياته، يعممه في نماذج إنسانية لاتُنسى، وفي درامات بشرية، لم يصل الفن التشكيلي من قبل قط، الى مثل هذا الفن غير المتوقع في الموضوعات. فكأنما [الواقعية الانتقادية] في شبابها الأبكر وعبر معلمها الأول، أرادت أن تكشف رحابة امكاناتها كاملة، المدينة والضاحية، ونمط الحياة اليومي، وحياة الليل، والشوارع المركزية، وشوارع الاحياء والبرلمان وقصر العدل، الحدائق والأسواق، القاطرات وعربات البريد، المعارض والمسارح، الثكنات والسجون، حفلات الموسيقى العالية، والخمارات الفقيرة، المشهد الريفي، ومشهد المقبرة، المرافىء والحمّامات، المعارض الفنية العالية ومعارض الأحياء، صالونات المجتمع الراقي وأكواخ الفقراء، الاجتماعات السياسية، والتجمعات النسائية، صوامع الرهبان وغرف نوم متبعي الموضة، الأحاسيس الصغيرة لليومي، والأحداث التاريخية الكبيرة، الثورات، والمتاريس، الصدامات العسكرية - كأنما أراد الفنان أن يتناول الحياة كلها وان يستنفد الأنموذجات البشرية كلها، إذ في هذه المئات، والألوف من الصور لاينصب اهتمامنا على الظروف، بل على الناس، ضحايا أو أبطالاً لحال من الأحوال، لتعارض، لدراما.

إنهم أناس، من عمر وبكل السحنات الممكنة، - وزراء ونواب، دبلوماسيون، وجنرالات، قضاة، ومحامون، أصحاب معامل بضائع حقيقية ووهمية، موظفون من كل المراتب، عمال وفلاحون كهنة ورهبان، فنانون وشعراء، خمّارون ولحامون، مهرجون وموسيقيو شوارع، سكارى ومقامرون، أنماط ذوو مهن ومن غير مهن، رجال عصابات ومحتالون، ممثلون وراقصو باليه، باعة صحف، أطباء، رجال شرطة، مؤجرون، صحافيون، مضاربون في البورصة، مهندسو بناء، سائقو عربات، نمامون محليون، خلاقون، مرابون، عملاء سريون، مناضلون، مجدفو زوارق، حمالون، ماسحو أحذية، صيادون، دفانون، غاسلات، جوكيون، خياطون، خدم، وبكلمتين ذوو كل الاختصاصات الممكنة، ابتداء باختصاص الراهب - اذا كان هذا اختصاصاً - وانتهاء بجامع الخرق الذي يطوف حتى الصباح.

كل هؤلاء الناس أبطال وضحايا الأحوال الصعبة التي يصعب عدها، كل واحد منهم يحمل وصمة عار ما أو شهوة: الانانية، البخل، الحسد، خفة التفكير، الغيرة، الغرور، السذاجة، الشعوذة، الحماقة، النهم النذالة، التباهي، الدهاء، عدم الرحمة، القسوة، الوقاحة، الجهل، البذاءة، الخيانة، عدم الحياء، السكر، الفجور، الرياء - في التصادم بين هؤلاء الناس تعبير عن كل احتكاكات الحياة العامة والخاصة، واعادة تجسيد للسليقات، وكل مسوخ الهوس البشري، كل التشويهات الأخلاقية، التي يلدها الفقر، وليس نادراً أيضاً السمات البشرية النورانية - نكران الذات والبطولة، التواضع ونقاء القلب، الحب والطهارة.

حاملو هذه السمات ليسوا دمى عرض أزياء، ليسوا مشاريع أبطال، مؤلفين كي يشرحوا أحد العيوب، أو احدى

الجدارات، بل هم أحياء، أفراد لايتكررون، بصفاتهم الفيزيولوجية وطبائعهم الروحية، سلسلة لانهاية لها من الصور الانسانية، لم يعرف الفن، حتى ذلك الحين، مثيلاً لها، لامن حيث الحجم، ولا من حيث التناول، كل أنموذج هل كلٌ عضوي كشخص، كوجه، كتعبير، كقيمة، كل شيء هنا يحمل طابعه الخاص، من قناع الوجه الى ثنيات البزة الرسمية.

هذا الطابع مشدد بتفاصيل موجزة عن الحال ـ مدخل، شارع، مشهد ريفي، وله مايميزه من الإضاءة ـ ضوء شمس شديد، غبش يوم ضبابي، التأثيرات الحادة لمصباح الغاز والشمعة، ومن مزاج الفصل بانهمار تأبيب المطر، بالثلج المتساقط، العاصفة، ليلة صيف مقمرة أو يوم خريفي متجهم. (دومييه) ليس محباً للمشهد بذاته، كل شيء هنا ينمو حول الانسان، كاضافة للطابع البشري، خط كفاف سريع، بضعة خطوط عل عجل ـ ويحتل المنظر مكانه في المكان والزمان، يتجسد كواقع وكفضاء.

لم يتناول (بلزاك) آراء دومييه الثورية، لكن ذلك لم يمنعه من ان يقول باحترام: [ثمة شيء من ميكيلانجلو في هذا الرجل] ويبقى أن نقول ـ وشيء من (بلزاك) إن عمل (دومييه) بضخامته وعمقه يمكن مقارنته [بالكوميديا البشرية] لبلزاك ـ وقد جرت هذه المقارنة من قبل عدد من المؤلفين، ونوقشت أكثر من مرة من قبل سواهم..

واذ يقتبس (ويسمان) و(مارتيني) رأي (بلزاك) يقويانه بأمر آخر، صرخ (دوبيني) أمام أعمال (رافايلو) في الفاتيكان بسذاجة: [رجل قال انها من (دومييه)!] وأضاف النقدة: [بعد ميكيلانجلو ـ رافايلو، هل ينبغي أن ندهش؟ قطعاً ليس من أجل (دومييه) فكلتا المقارنتين مبررتين] فاذا ماأظهر أحدهم سذاجة فليس ذاك (دوبيني) وإنما المؤلفون المقتبسون.

دومييه، بعيد عن (رافايلو) وسطياً، مثل بعد القطب الشمالي عن الجنوبي، و(دوبيني) ذكر اسم (دومييه) لاأمام جداريات رافايلو، بل أمام تلك التي لميكيلانجلو، وفقاً لشهادة المعاصرين.

ماقاله (ماركس) و(انجلز) في (بلزاك) ممكن أن يقال أيضاً في ابداع دومييه، الأربعة آلاف عمل [ليتوغرافي] من هذا المعلم، كافية وحدها، كي تكسبنا تصوراً غنياً عن الأحداث الكبيرة والعمليات الاجتماعية المعقدة في القرن الماضي، واذا أضفنا مئات الصور، وأعمال الحفر في الخشب، والمائيات، والتابلوات والتماثيل، فسوف نحصل على [صالة عرض] من الأعمال الإبداعية، التي تحتاج الى حياة إنسانية كاملة لدراستها دراسة تستحقها.

المهمة خطيرة، لكنها ليست مستحيلة، إن مؤلفين مثل (ديلتيه)، و(كلوسوفسكي)، و(غوبن) قد وضعوا كاتالوكات للأعمال الليتوغرافية، والرسوم التوضيحية، والتصوير والنحت لدى المعلم، لقد نشأ أدب كامل حول إبداع (دومييه)، وهو أدب واسع لكنه شديد الرتابة، التقويمات هي ذاتها، الأوصاف، والتفسيرات، مؤرخون منذ (شانفلوري) و[ارسين الكسندر] أول النقدة للفنان ـ يمرون مثل عظام مبرية، من جيل الى جيل، قلة هم نقدة الفن الفرنسيين الذين لم يجربوا ريشتهم، في موضوع [دومييه] والأقل منهم أولئك الذين أغنوا الموضوع بشيء، اذا لم نعد الأخطاء والاعوجاجات، بين أبكر الدارسين، عدا اللذين ذكرناهما، أرى أن نذكر (هنري مارسيل) الذي في مقالته القصيرة عام (١٩٠٧) قدم تقويماً أدق لتصوير المعلم مما قدمه شارحون تلوه، في فترة مابين الحربين يجب أن يشار الى المقال اللامع القصير، الذي كتبه (هنري فوسيون) المكتوب بعمق وتقدير، في العقد الذي تلا الحرب العالمية الثانية، انتفخ كثيراً الأدب الذي دار حول (دومييه) من حيث النوع، ولن أذهب في كثير من الأمور الى أبعد مما قيل وأسس، ونضم الى ذلك مانشره (جان لاران) و(روبير لوجون) وجزئياً مقالة (جان اديمار) التي يمكن قبولها مع تحفظات كبيرة جداً، أما الأعمال الأخرى فلا تستحق أن تذكر.

لقد انتقمت [البرجوازية] في حينه، من (كوربيه) بسبب قوله المثير، اذ حكمت عليه بالسجن، وقد حاولت أن تنتقم من دومييه حاكمة عليه بالنسيان، كان الحكم قاسياً، ثم تبين أنه غير قابل للتنفيذ، لقد ظل الفنان زمناً خارج اهتمام الجمهور، من مقالة [الكسندر] عام ١٨٨٨ حتى مقالة (مارسيل) مر عقدان كاملان لم يذكر فيهما (دومييه) إلا في ماندر، وكان يذكر كمصور غرافيك.

وفي بداية القرن حين قُدمت مجموعة كبيرة من لوحات (دومييه) هدية الى (اللوفر) أصيب مدير المتحف بالذعر، من فكرة أنه سيخصص صالة منفردة لمؤلف موضع شك كهذا:



دومیه

[ثلاثون «دومييه»؟ ماحاجتنا اليها؟]

واستبعدت الهدية.

لقد مرت تلك السنوات منذ زمن بعيد، اليوم عامل المتحف العادي جداً - يعرف على الأقل - أن كل نتاج صوره المعلم يساوي ثروة كاملة، إن الزمن أعدل القضاة، قد أعطى تقويمه، لقد احتل (دومييه) مكانه في مقبرة الخالدين.

لكن الزمن لايعطي سوى التقويم العام، الزمن لايكتب مقالات، إنها مهمة المؤرخين، والمؤرخون أيضاً لايكتبون، أو يكتبون على نحو سيىء، في مايخص (دومييه) تضاف الى العوائق المتراكمة عوائق ناجمة عن ضخامة المادة، في مقاله حول ألبوم الحفر على الحجر، المعلم المكرسة [الناس العادلين] يطرح (جوليين كين) السؤال: [كيف يمكن إيفاء هذا المحيط حقه، حتى مع وجود الأعمال العلمية التي تسهل تقبله؟ من أجل أن نصل الى نظرة أدق الى مادة الهجاء، والى تناولات المعلم، الأفضل أن نقف عند مجموعة نتاجات، من فترة واحدة بعينها يوحدها موضوع بذاته].

الفكرة ليست جديدة قطعاً، فمنذ العشرينات نشرت حول هذا المبدأ في ألمانيا سلسلة البومات - [دومييه والمسرح]، و[دومييه والحرب] و[دومييه والزواج]، و[دومييه والسياسة] و[دومييه والعدالة] لاجدال في انها منشورات مفيدة وأشكال مائمة للدراسة، لكن، ينقصها أمر واحد، صار عمل المعلم يقدم لنا على شكل شظايا، فتغيب عنا الصورة الشاملة، أي الأهم، من تحليل مركز على [يوجيني غرانديه] وحدها لن نحصل على تصور عن رحابة [الكوميديا البشري] وضخامة قضاياها.

لكننا الآن في فترة [الألبومات] أو زن شئتم فترة الأبحاث الالبومية، إن نشر الفن في أيامنا ايجابي جداً، وفريد، لكن وكما سبق أن ذكرنا، له جوانبه المظلمة بقدر ماهو متعلق بمصالح تجارية، يبرر الناشرون ذلك، طبعاً، بأنهم مضطرون الى ان يراعوا ذوق الجمهور، من سيجلس لقرأ مجلدات ضخمة، ممتلئة بالتحليلات الاختصاصية، الناس يريدون لوحات، مطبوعة على أحسن نحو متاح، والى جانبها نص غير كبير، يمكن أن يقرأ من غير اضاعة زائدة للوقت، وان يقدم أسرع تصوير لحياة الفنان وإبداعه، أو للفن في عصر من العصور، إن نشرات [سكيرا] المعروفة تماماً هي خير مثال على ذلك، وهي على أحسن مستوى مما ظهر من سلاسل، إذ فيها تظهر العناية لابنوع الطباعة وحده، بل بالنص أيضاً، في السلاسل الأخرى من النشرات يكون الجزء النصي أكثر اقتضاباً وموضوع من غير مبالاة، وينحدر أحياناً ليكون بضع صفحات تعليم أولي.

واننا لفي عصر الألبومات، بفضل تقنية النسخ الرفيعة، فإن بعض هذه الالبومات يضم كنوزاً حقيقية، ليس من العدل أن نقلل من قيمتها، فهي في الحقيقة تضم القسم الأهم من المعلومات الضرورية لنا - المصورة، المسألة هي، ماالذي يمنع النص - على الرغم من قصره - أن يكون جديا، وعميقاً، وموضوعياً، الانتشار لايعني - من وجهة نظرنا على الأقل - الهواية والتفاهة، والى ذلك يجب أن نضيف أن المعرفة الفنية، لجانب ما - في مايخص العلم، وليس الصناعة المربحة - لم يمكن أن تتطور عبر نشر المطبوعات الجماهيرية وحده.

ان سيل الالبومات يضمن، يالالأسف، لنقدة الفن حياتهم، لكنه ينعكس ضرراً على جدارتهم العلمية، في أدب مابعد الحرب لايوجد مؤلف قوي من مستوى (اندريه ميشيل)، و(هنري فوسيون)، و(لوي اورتيك)، اناس بمعارف سطحية، هشة جداً، وذوق غير مؤكد واسلوب معلقين، متوسطي المقدرة، يصبحون دعاة وشراحاً للثقافة الفنية، وهم يفتقرون اليها إلى حد بعيد، المبدأ معروف: تقرأ ثلاثة كتب كي تكتب الرابع، لكن من المعروف إن النشر الواسع يواجه صعوبات، في مايخص النشاط الجاد، لا الترقيع المهني، لان العرض لأية مسألة كانت، غير ممكن من أرصدة من المعارف، إذ حين تنتقر إلى المعايير، فلن تعرف ماذا ستكتب وكيف، ولايندر أن تتوجه الى المصادر غير الموثوقة.

إلى هذه الظواهر المتعبة، تنضاف، في مايخص الأدب حول (دومييه) تحفظات يسهل تفسيرها، تتعلق بالمغزى الفكري لعمله، إن الغلبة التدرجية للأكاذيب التي فات زمانها تترافق مع غرس أكاذيب جديدة، يحدث مثل ذلك أيضاً مع أحد دارسي (دومييه) الجادين، هو (جان أديمار) الذي سبق ذكره ينبغي أن نوضح أن دارساً للوقائع البيوغرافية مثل (أديمار) هو دارس عاجز عن تحليل النتاجات ذاتها، طموحات الرئيسي هو

أن يضيء مسألة تاريخ لوحات (دومييه)، وهي مسألة معقدة، فعلاً وليست قليلة الأهمية، أطروحة المؤرخ تختصر بكلمتين إلى مايلي: تواريخ النتاجات التصويرية، يمكن أن توضع بوساطة أعمال الحفر على الحجر المماثلة لها من حيث الموضوع، وهذه تواريخها معروفة، قد يكون هذا الأسلوب مجدياً في بعض الحالات، لكنه في الكثير غيرها قد يبدو ساذجاً، لأن مواضيع بعينها قد تظل موضوع اهتمام الفنان سنوات طويلة، لقد ناقش (جاك لاسين)، عن حق، أطروحة (أديمار)، لكن اعتراضاتنا من طبيعة اخرى، يخبرنا المؤرخ أن (لوي فيليب) لديه هجائيات شرسة وقد اطلع عليها (دومييه) بل جمع. مجموعة من هذه الكاريكاتورات، يؤكد (اديمار) أن مثل ذلك قد حدث (للدكتور فيرون) - ضحية تقليدية اخرى لرسام الكاريكاتير، وأخيراً وصل إلى حد اقناعنا أن تيير أيضاً الأشد عداوة للمعلم كان «مشتاقاً» لأن يشد على يده، وقد جمع مجموعة من كاريكاتيراته، وعموماً، إذا صدقنا المؤرخ فان الحال تكون كما يلي: (لقد وضع دومييه هجائياته الغاضبة، أما معارضوه المشار اليهم فقد ماتوا من الضحك).

مضى (أديمار) أبعد فأبعد في سعيه إلى التقليل، وحيث أمكنه ذلك الى أن يدور حول المسألة السياسية - وانها لمناورة صعبة حقاً حين تتعامل مع مادة مثل ابداع (دومييه)، معروف أن (لوي فيليب) قد نجح في أن يمرر في المجلس الوطني في آب عام ١٨٣٥ قانون (دركون) بشأن الحد من حرية الصحافة، ومع الترجيح الكامل، لجأ الملك إلى هذا القانون لأن الهجاء المعارض قد أضحكه حتى الإدماع، ومعروف أن زيادة الضحك مضرة، وهكذا قد وضع حد، طوال فترة زمنية مديدة للكاريكاتير السياسي، الذي أخلى مكانه للكاريكاتير الحياتي، وفي هذا الشأن يوضح (أديمار) من غير أدنى ظل من السخرية: (مضطرون (الفنان) الى تصوير اخلاق الزمن، وقف (لوي فيليب) في مقدمة مشجعي الحركة الواقعية الكبيرة، التي شملت الادب والفن).

واذا كان ينبغي أن نشكر (أديمار) على شيء فهو أنه لم يطور فكرته إلى النهاية، فما من شيء كان يمنعه من أن يعزو إلى (لوي فيليب) الفضل الاكبر بشأن ابداع دومييه الهجائي، ولم لم يكن الملك قد أمر بالاساءات، والاعدامات، لما ظهرت بعض أقوى كاريكاتورات (دومييه).

إن دراسات كدراسات (أديمار) تشهد، من بين ماتشهد عليه، على عدم الكفاءة للتعمق جيداً في الجانب المتعلق بموضوعات الابداعات، فقيرة جداً عناصر دراساتنا حتى الآن، لكن تتبع الميراث عملية طويلة لايمكن ان تتم في فترات قصيرة، لا من قبل واحد أو أثنين، وليس مرة والى الأبد.

ابداع (دومييه) كما ذكرنا، يمثل أعلى ذروة في تطور (الواقعية الغربية)، واهميته الحقيقية، لاتحدد بغنى الموضوعات المدهش وحده، إن تفسير أي موضوع هنا مرتبط بدراسة معمقة للمادة، مع مشاركة عاطفية، وبحكم معبّر تعبيراً واضحاً، وما لايقل اهمية هو أن انطباعات، الفنان، ومشاعره، وافكاره تنمو في صور حية مذهلة، حيث كل شكل تعبير عن طبع، وكل حركة تتكشف عن حال، وكل ملمح فيزيولوجي يتكلم عن ملمح روحي.

(كوربيه) حتى هنا يفتقر إلى الخيال، فحين كان عليه أن يصور حماراً من أجل لوحته (العودة من الاجتماع)، كان عليه أن يجلب الى غرفته حماراً حياً، اما لوحة مانيه (المسيح مع الملائكة) فقال إنه لايستطيع تقويمها، لأنه لم يكن قد رأى ملائكة، ولايعرف إن كانت لديهم أقسام خلفية، بدهيته، كما نرى، هي: (عليك أن تصور ماترى فقط، وماتراه هو كما تراه لا أكثر: وفي الحياة حيث (الجمال واقعي ومرئي)، فليس للفنان الحق في أن يقوي صورته، ولايصح أن يضيف اليه، فيغامر بتغييره، واذا لحظ احدهم ذات حين أمام (المرأة مع الببغاء)، أن شعرها طويل جداً، أخذ (كوربيه) متراً واقترب من اللوحة، كي يبرهن أن الطول طبيعي تماماً.

نذكر هذه التفاصيل لالكي نؤكد استثنائية خيال (دومييه) وفرادة ذاكرته البصرية، التي صنعت صوراً شخصية (بورتريه) هجائية مذهلة لسياسيين مرئيين من بعيد، ولهم ملامح (دون كيخوت) و(سانشوبانزا)، ولمريم المجدلية، وللجمهورية التي «يتمظهرون» أمامها، المسألة هي أن الفهم البائس للواقعية عند (كوربيه) هو فهم لواقعية زاحفة، ولو أن (دومييه) تبنى مثل هذه

المواقف لما استطاع أن يصنع نتاجاته الرائعة، بكلمات اخرى، المسألة ذات طابع مبدئي، وليس في وسعنا أن نضع إشارة المساواة بين وجهات نظر الفنانين، ولا أن نؤكد أنهما يتكاملان، إنهما لايتكاملان بل سرعان مايتباعدان.

قوة (دومييه) في عمق الاجمال الفني كرؤيا، مولودة من الحياة، لكنها مجسدة من الخيال، كي تكون مصممة بصورتها التي لاتتكرر لمصور وتشكيلي من مستوى رفيع. هذا الاجمال الفني يمس الانسان، ومستوحى من الارتباط العميق بالانسان، من الامتزاج غير المشروط بمصيره.

كتب (جان لاران) (لن نحول هذا الانسان الرائع إلى مفكر، فهو لم يدع ذلك، إذ كان دهاؤه في المراقبة، وشعوره بالمضحك، شديدي الفاعلية، فهذا يعود، قبل كل شيء إلى وسائله التعبيرية الاستثنائية» إنه لاسلوب غريب في المحاكمة، من مؤلف مثل (لاران) الذي لايمكن، باية حال، أن يوضع في حشد المروجين اشباه الجهلة، بمذا أدعى (دومييه) وبماذا لم يدع، هذا غير معروف، من قبل (لاران)، ولا أهمية له، ففي الفن لاكبير اهمية للادعاءات، ويكون لزاماً أن نسأل، عم تعبر (وسائل التعبير) لدى (دومييه) معطيات الملاحظة، مع (الشعور بالمضحك)؟ ألا تلزم حدة ذهن خصوصية، كي نقول إن محتوى هذا الإبداع لايوفى حقه بالملاحظة والمزاح، الجوهري هنا هو الغوص، والعمق، والإجمال، والاستنتاج، أي عمل المفكر، انما ذلك المفكر، الذي يتعامل مع الصور، لأن مجاله هو التفكير الفني.

لقد صنع (دومييه) ببراعة حشداً من الانموذجات (موديلات) الكاريكاتيرية، في ذلك الزمن بأصالته الجبارة في الرسم، وباصالته الجبارة في التفكير، ومقارنة به يعتبر (شارليه) و(رافيه غرافيل) و(ترافيس)، و(بومون) و(بوكية) بدائيين من حيث هم نقاشون، أو من حيث هم مفكرون، إنه اسرع بديهة، وأبعد نظراً، وأكثر حكمة حتى من معلم في الهجاء مثل (ويليام هوغارت).

ربما يكون (دومييه) قد تعلم الكثير من الأمور من (هورغات)، الذي كانت حينذاك اكثر شهرة بكثير في فرنسا، من تلك التي نقشها (شارليه) أو (ترافيس)، (هو غارث) هو حقاً ثروة كاملة، من الأنماط والمراتب، لكن هذه الثروة بعد الدراسة الطويلة، تبدأ تبدو رتيبة - كنز ليراته الذهبية واحدة من حيث الشكل والحجم، الانماط، والترعصات، والتمظهرات، والتأثيرات المضحكة تتكرر في اماكن كثيرة وتفقدقوتها تدريجياً، هو يجب أن يكوم في مشاهد المداخل والشوارع أكبر عدد ممكن من الاشخاص، ويرتبهم ببراعة، لكن هذا أيضاً يضايق، إن توليفة من هو تغارة يجب أن (تقرأ) على مهل وبصبر، كما تقرأ الحكاية، أحياناً تزودنا (القراء)، يرضى حقيقي، لكن، أحياناً فقط، الشعور بالرتابة يقوي ايضاً أحادية الشكل في التناولات النقشية، إن (هوغارت) معلم في (الحفر)، ولكن في حدود راسخة بدقة، فنانون مثل (رامبرانت) و(دومييه) أو (دوغا) يرسمون كما يرسمون، وكما أراد أن يرسم كثيرون بعد ذلك، (هو غارث) يرسم وينقش مثل ماكان مقبولاً في القرن الثامن عشر، ومع أن الصورة وضعت تبعاً (للموضوات)، الطارئة، فإنها حتماً تحمل إلى هذه الدرجة آو تلك سمة الزمن، إنها تشبه إلى حد ما الأسلوب في الأدب، وهي مثل الأسلوب في الأدب من حيث أنها بقدر ماتكون عفوية، تكون فرصها اكبر في أن تدوم من غير أن تبدو أنها (موضة) قديمة. والعفوية ليست، طبعاً، الشرط الوحيد لطول البقاء، بل هي شيء جوهري جداً، ويكفي توليفها مع سمات اخرى، «حرب الغال» ليوليوس قيصر ظلت بعد عشرين قرناً تبدو معاصرة، نثر (غابرييل دي انونسيو)- آخذين كمثال (رومانيا) مجيداً آخر - بدا بعد بضعة عقود من انتصاره كالخرق البالية.

بلغ (ك، ربيه) الكمال التقني في الحفر، وفي التصوير من غير أثر من السعي إلى أن يتألق بالتقنية، إلى أن يدهش، أو يستفز أو يحير، لامبالاة سامية بالمؤثرات، وبالموضة الدارجة، الصورة ليست اكثر أو أقل من حقيقة الحياة، مصورة بحقيقة فنية، ماأراد العلم أن يشوش بل ان يعرض، وسواء فرع أم لا، فهو لديه شيء جدي يقوله لنا وهويقوله كما يتكلم الناس الجادون في الأمور الجادة: ببساطة ووضوح، وباقناع، أما أن البساطة تنمو في الإقتدار، والوضوح - في التعمق، والإقناع - وفي التعبيرية المدهشة، فذلك من عمل العبقرية، أن نكون

بسيطين، هذا أمر مرغوب به وفي مستطاع كل ّمنل، فهل إلي هناك وسنكون عباقرة، . . على كل حال، إن المؤثرات والعفوية التقنية، لن تخفيا حقيقة اننا لسنا عباقرة، المتوقع أكثر أن تجعلانا بائسين أو مضحكين.

يحق للواقعي ان يترك العمل على الطبيعة، لكن ليس له أن يترك مراقبة الطبيعة، ومادمنا نعلن عن (واقعية) موضوعنا، فعلينا أن ندرس الواقع، وطبعاً، إذا ظل المرء باصرار يبسط المهمة، فانه يكون مستعداً لاقصاء المراقبة، وصفتنا هذه مقدمة من (دوميه) نفسه لاقصاء المراقبة، وصفتنا هذه مقدمة من (دوميه) نفسه في عمل حفر على الحجر، حيث ثمة مصوراً مشاهد يصوران، وأحدهما خلف الآخر ابيض يقول النص: (الأول ينسخ عن الطبيعة والثاني ينسخ عن الأول).

وكي تتطور المراقبة من نظرة خاملة إلى دراسة يحتاج الأمر إلى التفكير والخيال أيضاً، قد يكتشف الفنان مصادفة الحافز الممتع وزاوية النظر الصالحة، لكن المصادفات السعيدة نادرة في الاحوال العادية، أما تصوير مشهد مبتذل، ومن زاوية نظر مبتذلة، فلا يستحق الجهد، كي تستطيع دائماً وفي كل مكان أن تكتشف الممتع حقاً، من الضروري أن يكون لديك تصور مسبق عنه، أي أن يكون لديك خيال، ولهذا فإن دعوة (كوربيه) لناكي نصور ماتراه فقط لاقيمة لها من وجهة النظر الجمالية، يرى المرء ألوف الاشياء ويمكن أن يراها بأكثر الطرق إختلافاً لكن المسألة الجمالية، من هنا وإلى هنالك، مع السؤالين اللذين لامفر منهما: «ماذا؟» و«كيف؟»

في أحد الأعمال «الحفرية» من سلسلة (موسيقيون متشردون)، قسم (دوميه) التوليفة إلى قسمين بوساطة أفقية المصابح، في القسم الأعلى نرى قطع من المنظر المضاءة إضاءة قوية، وجذعي فنانين، رجل وامرأة، يرتديان ثياباً قديمة، وغارقين في حوار ما، شجي، بقدر مانستطيع أن نحكم على التمظهرين (البوز)، في حين يبقى رأساً الممثلين خارج الصورة، في القسم الأسفل نرى أربعة اشخاص من الاوركسترا، ثلاثة منهم يديرون ظهورهم، تقريباً، نحونا، يستفيدون من فترة الصمت الموسيقية كي يهوموا، أما الرابع



دوميه

فربما كان يستعد ليحذوا حذوهم، لأن وجهه يبدو مشوهاً بتثاؤبة واسعة، حتى أنها تصيبنا بالعدوى، النص غير اللازم يقول: (الاوركسترا في عرض مفجع).

وبعد (١٦) عاماً حين استعمل دوغا توليفه مماثلة في لوحة (اوركسترا الاوبرا) ابرز المعجبون بالفنان مثل (ديورانتي) تجديده في التنظيم التشكيلي، دوغا هو، فعلاً، مجدد كبير، لكن لوحاته في العديد من الحالات تفيد من تناولات (دوميه) المفاجئة، المدهشة، الكثيرة، المنبثقة تلقائياً من ذلك الابداع الجماهيري، بذاك السخاء الذي لايستطيع ان ينتزه إلا الغني.

ـ للبحث صلة ـ

التشكيل المغربي

بين التراث والمعاصرة

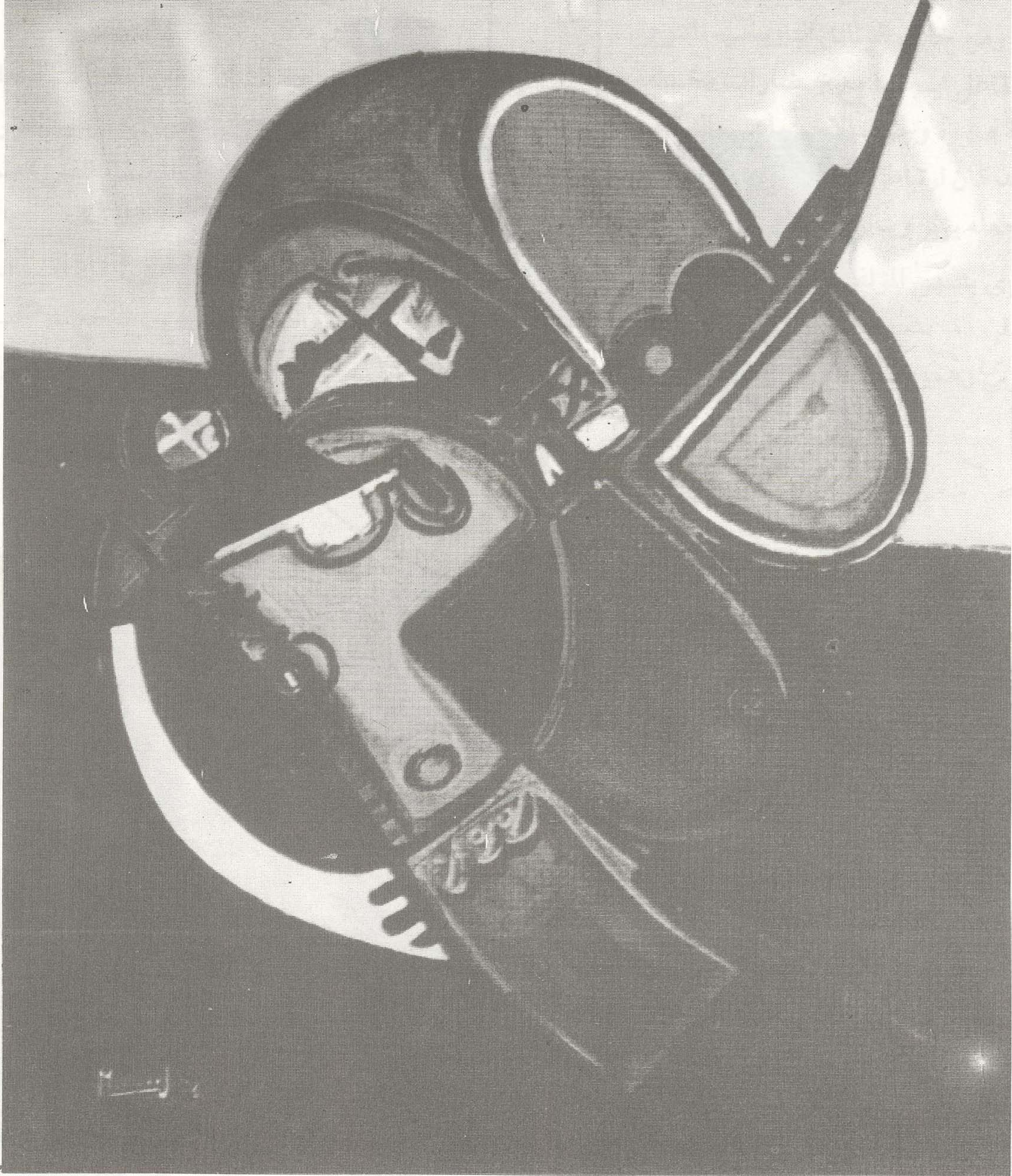
تأليف: أديب السلاوي
عرض: عمار مصارع

يحاول الناقد المغربي (محمد أديب السلاوي) عبر فاتحة وتسعة فصول ضمنها كتابه [التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة]، تقديم لوحة نقدية استعراضية شاملة لتطور الفن التشكيلي في المغرب العربي، وتعريفاً بأبرز علاماته الممتدة على مساحة زمنية واسعة، وذلك من خلال مواجهة بعض الأسئلة المطروحة على الحركة التشكيلية المغربية، كجزء من عالم التشكيل العربي، محاولاً تقديم إجاباته بدقة علمية، ومن خلال قراءة المادة موضوع البحث، واتكاءاً على فهم واضح لحقيقة علاقة الفن التشكيلي بحاضره وارثه التاريخي.

يفتتح المؤلف حديثه بالإشارة الى أن الانسان المغربي القديم، اتخذ الفن وسيلة لكسب القوت اليومي، فاستخدم أدواته الصوانية للتغلب على قوة الحيوان، في حين أنه سيطر بالرسم على «القوات» المتواجدة معه في منطقة حياته، وقد كانت طقوس الصيادين تحتم عليهم رسم الحيوانات على الحجر للسيطرة على أرواحها، وهذا الأمر ترك لنا ميراثاً فنياً عالياً، واذا مااعترفنا بهذا التفسير فإننا نبرر من جهة أخرى استغراق هذه الرسوم في الفردية والواقعية، ونعترف أيضاً أن ذلك الفنان كان أميناً لما تعلمه من طرائق التعبير، ومخلصاً في التقاط لحظاته الزمانية، مثلما نقر أنه قد كانت غاية الفن بقاء الانسان واستمراريته، ونجد شواهد هذا الفن البدائي منثورة على بوابات كهوف الأطلسي الأكبر والأصغر وفي بعض المناطق الصحراوية الجنوبية، وطبعاً، وكما يشير الباحث، فإن ذلك الفن رغم الفردية الطاغية عليه، فإنه لايخلو من المؤثرات الاجتماعية، ذلك لأنه من يعكس حياة ذلك الانسان اليومية، يعكس عمله، وهمومه، واعتقاده، ونظره الى الانسان الآخر والى الكون المطلق، وهنا يؤكد الباحث أن هذا الكنز الهائل مازال يواجه الإهمال، والفقر في ميدان البحث والتنقيب.

ومع وصول الاسلام الى المغرب العربي، أخذ الفن خصائص جديدة، حيث أن الحضارة الاسلامية دخلت المنطقة بمكاسب فنية بلورت عطاءات هذه البلاد، وأغنت إبداعها، حيث أصبح التشكيل يضم الى جانب الزخرفة والآثار المعمارية، صناعات كاملة قاعدتها الفن وموضوعها الجمال، وتجلى أيضاً في وفرة المباني التاريخية كأماكن العبادة والمدارس وأرضيات الغرف وأعمدة القصور وبوابات المدن وغيرها.

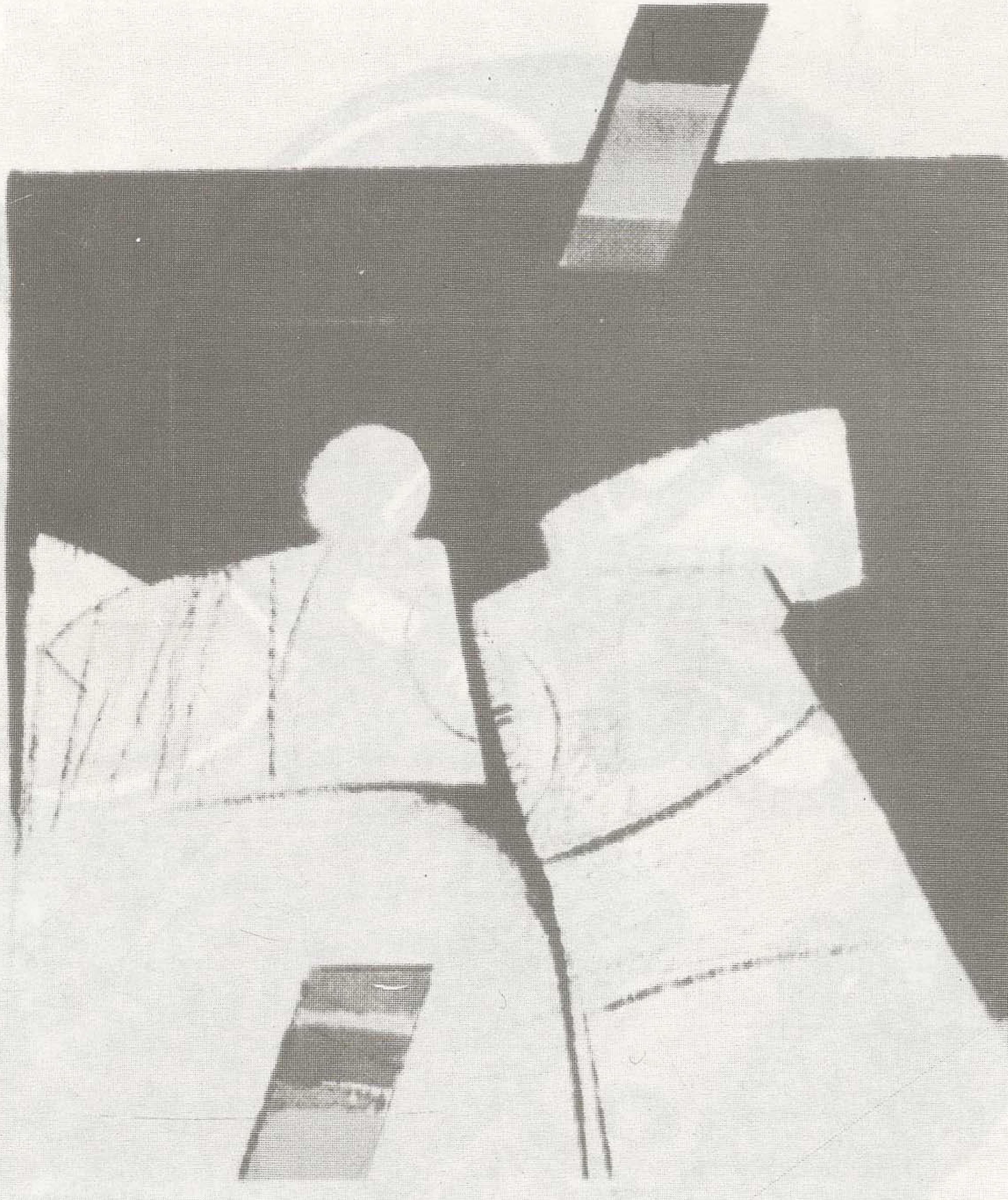
بعد ذلك يقارب المؤلف القرن الحالي، ويبدأ بالإشارة الى أن الميزة الأبرز في الحياة التشكيلية المغربية المعاصرة، أنها خلقت بجانبها نقاداً ومهتمين لفتوا الأنظار اليها كحركة ذات



ميلودي الأبيض - التركيز على الرمز

مضمون وأهداف وأبعاد، وأن الحملات الاستعمارية التي غزت المغرب العربي، والبعثات (الثقافية الأجنبية) لعبت دورها في توجيه الفنان التشكيلي المغربي توجيهاً لايمكن نكرانه، إلا أنه ومنذ الثلاثينيات وجد (الفن المغربي) نفسه داخل المعركة الوطنية من أجل الانعتاق والتحرر، وتشير الأدبيات والبيانات الفنية الى أن التشكيلي المغربي عمل ضد

الآثار الاستعمارية المتبقية، ومن أجل تصحيح صورة هذا الفن على المستويات الحضارية، والثقافية، والاجتماعية، وأنه مازال يبحث عن ظروف مواتية يؤكد بها وجوده الضروري، وينتزع الاعتراف، وذلك بوعي واضح لمقولة أن أهمية التشكيل تبرز عندما يكون صلة وصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وعندما يحقق التواجد المرغوب بينهما، لا أن يتأثر



محمد القاسمي - بحث في الأشكال

بالقوالب الموروثة، ويهيئها لتتكيف مع العين.

وفي نهاية الفاتحة يؤكد المؤلف على أن الفنون التشكيلية المغربية بدأت تسعى الى الاندماج داخل مجموع الحركة الثقافية ذات الطابع الوطني، وان مايطرحه النقاد من أسئلة على التشكيل المغربي اليوم، تصل الى حد اتهامه بالخروج عن أرضية خدمة الإنسان المغربي، وتجذير ثقافته الوطنية وتعميق الوعي لدى الجماهير، فإن هذا الخروج الذي لم يكن يؤمن به كثير من المهتمين بواقع التشكيل المغربي، تحول الآن الى قاعدة أساسية عند البعض، دون أن يدرك هؤلاء خاصية المرحلة الراهنة، ودون أن تكون لهم رؤيا صحيحة لطرح القضايا ودفعها نحو التكامل والتبلور، أو يكون لديهم أكثر من ذلك بعدٌ حقيقي يجسد بحثاً صادقاً عن المصير الوطني الديمقراطي للحركة التشكيلية وللواقع الثقافي عامة.

في الفصل الأول، وتحت عنوان (الاحساس الجمالي بالمغرب) يرجع المؤلف التطور في الرؤيا والمضامين في الفن التشكيلي المغربي يعود الى ارتباطه بالتطور الاقتصادي بالمغرب خلال النص قرن الأخير، اضافة الى التقدم الاجتماعي، والتطور الثقافي الذي أثر على تكييف الذوق الفني، وبهذا يمكن القول ان الفنون التقليدية البربرية، أو الفنون الأندلسية العربية، أو الفنون الحديثة تعكس أسلوباً معيناً لأنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وتشكل في نهاية

المطاف موقف الانسان المغربي من مجتمعه بصورة مباشرة وتلقائية، ومن خلال الوثائق التاريخية المتنوعة يتأكد أن المغرب تفاعل ايجابياً مع حضارات مختلفة شكلت في النهاية صورة وجوده الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وقد كان ارتباط المغرب جغرافياً بالقارة الافريقية دورٌ في جعله يؤثر ويتأثر بها.

ومن زاوية أخرى ينتهي المؤلف الى نتيجة ملخصها أن الانتاج الفني على روعته وجماله لم يكن معبراً عن حياة الشعب المغربي وهمومه، ذلك لأنه باستمرار كان ملكاً للاقطاع الاجتماعي والسياسي، ولأن رواده كانوا دائماً حرفيين.

أما من الناحية الشكلية فإن أغلب التراث الفني ينتمي الى التجريد بمعناه المطلق، وأن تجريدية الفنون المغربية، تعتبر أن القيمة الفنية (للعمل الفني) موجودة في الأشكال المستقلة عن العناصر اللونية.

وأما عن التشكيل بالمعنى الفني، فإن أولى اللوحات التي أنجزها أقدم الفنانين المغاربة، يرجع تاريخها الى سنة (١٩١٠)، كانت للرسام (ابن علي الرباطي) الذي رسم

أحمد الشرقاوي - مرآة خضراء

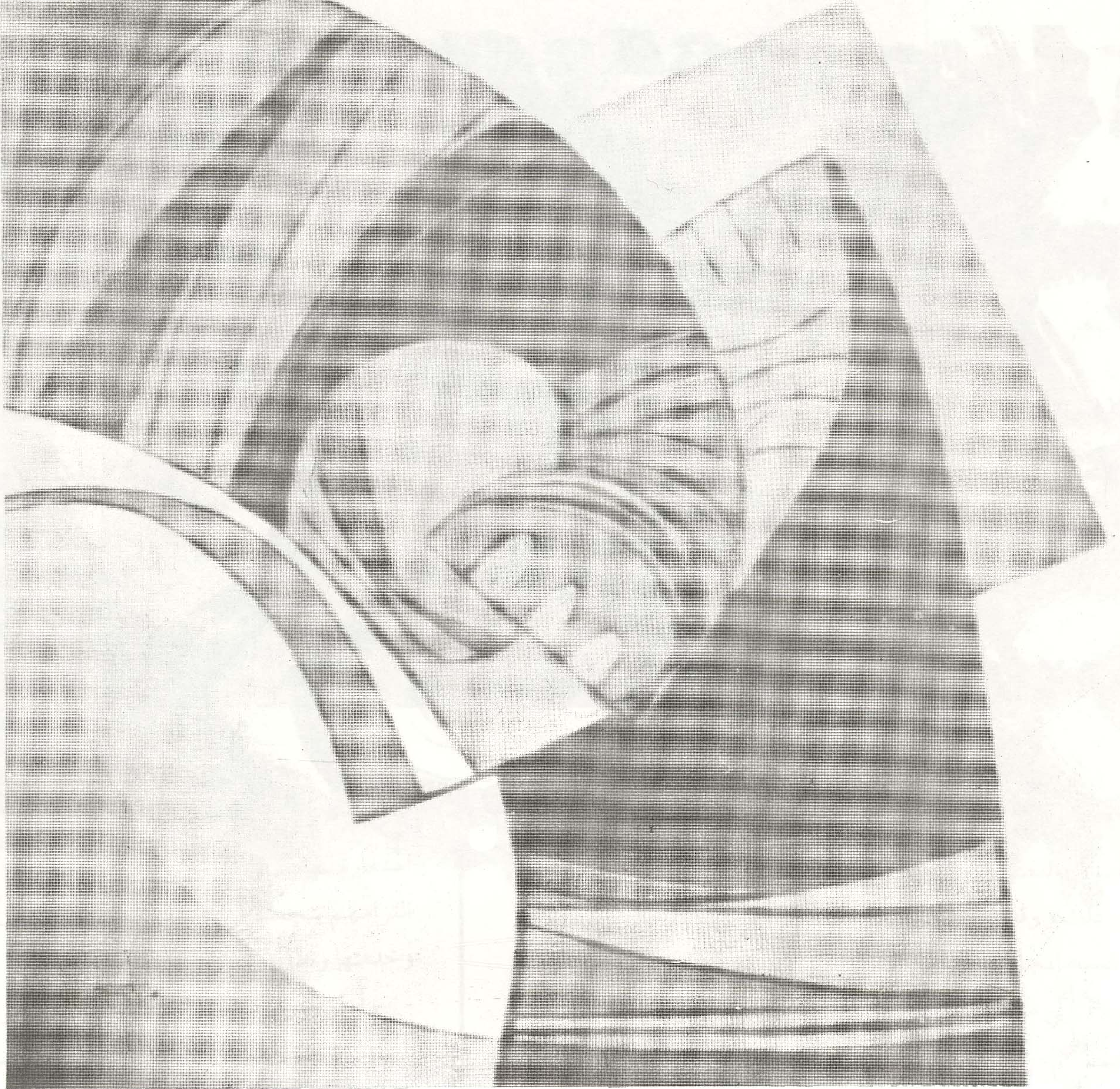




محمد المليحي

بتشجيع من عائلة بريطانية، ويكاد أن يكون كل الفنانين المغاربة، خلال الفترة من ١٩١٠ الى ١٩٤٠ تلاميذ لرسامين أجانب وفدوا مع الحماية الفرنسية، وكانت اهتمامات لوحات تلك الفترة سياحية فولكلورية، وبقيت تعيش الى جنب التطور الفني في المغرب الى العهد الأول للاستقلال عام (١٩٥٦)، عندما ظهر عدد من الفنانين الشباب الذين عملوا **بجهد على خلق فن مغربي منفصل عن فنون المستعمرين، له اتجاهات خاصة، وماعاد الفن هواية وظيفتها تزجية** **الوقت، بل حالة متجذرة في الطموحات الوطنية، ويشارك في النضال العربي العام، ويمتلك حرية التعبير، ويحضر في كل التساؤلات المتعلقة بمصير الوطن العربي، وقد اختار هؤلاء الفنانون أن تحمل أعمالهم إدراكاً مفاده أن التطور مستمر، وأن عليهم الاستفادة من جميع وسائل التعبير الممكنة.**

وانطلاقاً من اعتبار أن (الفن الحديث المغربي) بدأ يرسم ملامحه، خلال هذا القرن، فإن المؤلف يقدم في



محمد القاسمي

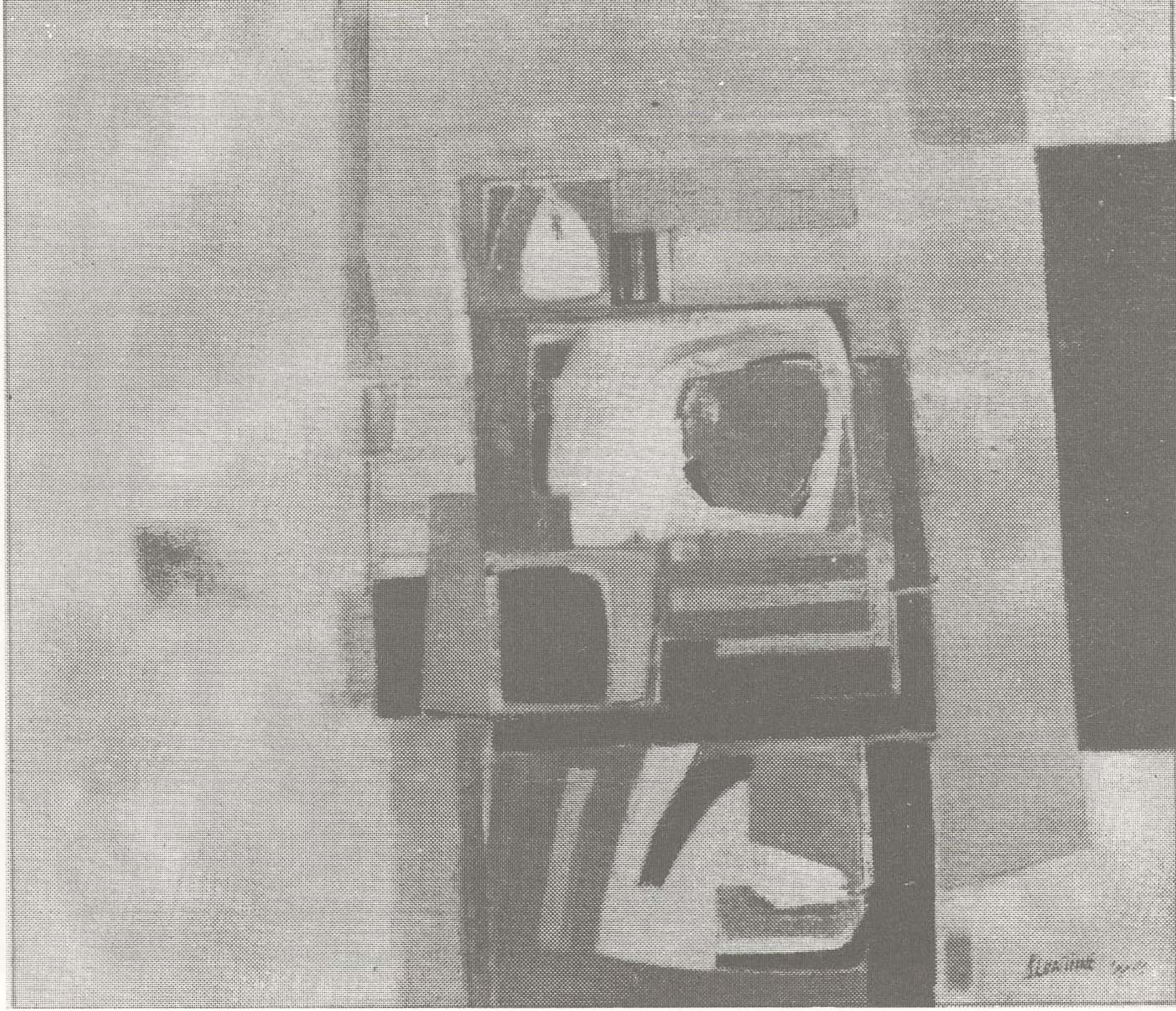
الفصل الثاني (إطلالة تاريخية على الفنون التشكيلية المغربية]، حيث برزت - على حد تعبيره - في الأربعينيات بوادر شابة في عالم التشكيل، تمثل اتجاهات ومدارس مختلفة، منها المتشبع بالأكاديمية، ومنها الرافض للمدرسية والمنهجية، والى جانب ذلك ظهرت اتجاهات تحث (الفنانين المغاربة) على العودة الى التراث، والبحث في أغواره ومكامنه، لاستئصال القطيعة التي بدأت تحول بين الانسان المغربي وبين تراثه وتقاليده،

ومن المتعارف عليه أن الفن المغربي يمتاز بشخصية وطنية مستقلة تنعكس عليها آثار الحضارات البربرية والرومانية والأندلسية، وان الفن الاسلامي بالمغرب، توضحت شخصيته في عهد بني يفرن في القرن العاشر، وازدهر في عهد المرابطين والموحدين، واتضحت فيه ألوان الهندسة المعمارية والنحت والزخرفة والنقش والتزويق والنسيج، ومادام للفن البربري تأثيره الخاص، فإن المؤلف يتوسع بالحديث عنه قليلاً مشيراً الى أن نماذجه



القائمة تمتاز بازدواج القطع المزخرفة واعتماده على التقسيمات العمودية، (إضافة الى أنه لايحفل بالرسوم المستمدة من المظاهر الطبيعية) مثل التشخيص البشري أو تصوير الحيوان والنبات، ويظهر ذلك في مختلف المنتجات الفنية، وأهمها النحت والحفر على الخشب والخزف والزرابي والحلي والمنسوجات، وكخلاصة يضعها المؤلف في نهاية هذا الفصل فإنه يؤكد استنتاجاً مفاده أن من التشكيل المغربي باسلوبه الأصيل العربي والعربي، يمتاز بالطابع الهندسي، أي طابع الخطوط المتنوعة الأشكال والنماذج ببساطة وروعة، ولأنه ـ أي هذا الفن ـ لم يدرس دراسة كافية فإن المؤلف ينصح الفنان التشكيلي المغربي المعاصر، وفي إطار البحث عن الذات والتأصيل والتراث، بضرورة الدخول في حلقة من البحث عن هذه الفنون لينقلها عبر المساحات المسطحة، وليغني بها البصر المغربي والعربي عامة، وهذا هو مبرر بروز مثل هذه الدعوات في الأربعينيات والمنادية بمعايشة هذا التراث الضخم، وتوظيفه بعد ذلك، توظيفاً فنياً يليق بمكانته الحضارية والانسانية.

أما عن [الموقف التشكيلي في المغرب]، وهذا هو عنوان الفصل الثالث، فإن المؤلف يشير الى أنه قد لوحظ وجود تطور متواصل في فن تقليدي متعدد المناهج والأصول، ويتعلق الأمر بفن وظيفي يكتسي صيغة التكامل المعماري، ومناهج الحياة الجماعية، التي يتجلى طابعها الجوهري في المساجد



فؤاد بلامين

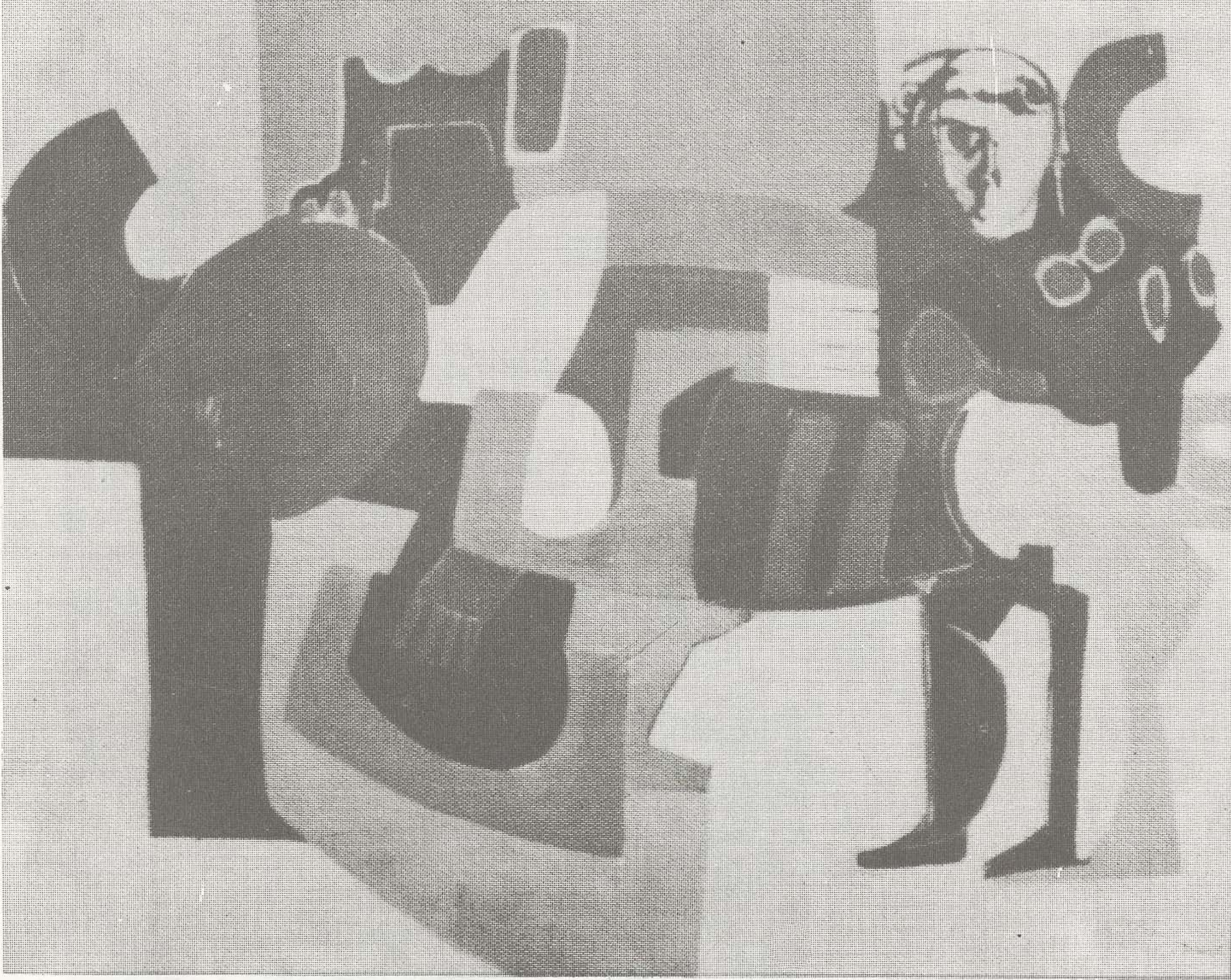
والقصور والقصبات وصناعة الخزف والحلي والجلود والزرابي وغير ذلك، وقد ارتبط هذا الفن بالهندسية العميقة المعالم، التي تفسح المجال للكثير من التأويل، والإفتراضات، وتوحي بعالم لانهائي من التخيلات البصرية.

كما يشير المؤلف الى أن الرعيل الأول وضع على عاتقه مهمة التجديد ووعي فعاليته وحتميته، منطلقين من نطاق التقاليد الفنية المغربية، كما وجد فنانون ركزوا بحثهم الفني على الرسم الغريزي، الى جانب آخرين يقومون ببحوث مستمرة رغبة منهم في تجاوز مايمكن تسميته بالتطبيق الفني المغلق الخاص بإنتاج اللوحات المعدة لتزيين الجدران، وعملوا من أجل الطريقة الفنية المفتوحة والمندمجة في الفن المعماري، وتدور بحوثهم التشكيلية، حول الشوارع والساحات والبنايات العامة، إن الفن المغربي بلور حركته ليعايش المجتمع في صراعاته ونضالاته، ليس من أجل تصحيح رؤيانا للعالم بل ولتغيير صورته، لهذا فقد بقيت الفنون التشكيلية حاضرة، أمام التساؤلات وتركز طاقاتها للمشاركة في مشروع البناء القومي، وآمن قسم كبير من فناني المغرب بأننا لسنا بحاجة الى استعارة المفاهيم الغربية، بالنسبة لفننا التشكيلي، واعتبروا ان التزامهم يتجسد في احتضان العناصر التشكيلية التقليدية وخدمتها وتطورها.

وأمام ردود أفعال الجمهور طرح الفنانون على أنفسهم تساؤلا، حول ضرورة تخطي ظاهرة العرض القائمة، الى حلول أكثر ثورية كي يتم الاندماج بكل أبعاده بين العمل الفني والجمهور، وضرورة توافر عنصر الانسجام بين المعروضات والحيز الفضائي المعد للعرض، والتفكير في استغلال كل المهرجانات الشعبية على اختلافها.

ومما سبق كله يؤكد المؤلف على أن الموقف التشكيلي في المغرب يركز على التراث باعتباره النبع الأهم لأصالتنا الفنية والحضارية، وأنه من خلال هذا التراث استطاع العديد من الفنانين التزام الموقف الاجتماعي و السياسي وتأكيد الحضور الوطني كمبدعين أولاً ثم كفنانين ثانياً.

أما عن الحصيلة التي وصل اليها الفنانون المغاربة، فإنه من الصعب معرفة حدودها كاملة، خاصة وأنها ترافقت ولفترة طويلة مع غياب الدور الفاعل للنقد الفني، لكن باختصار



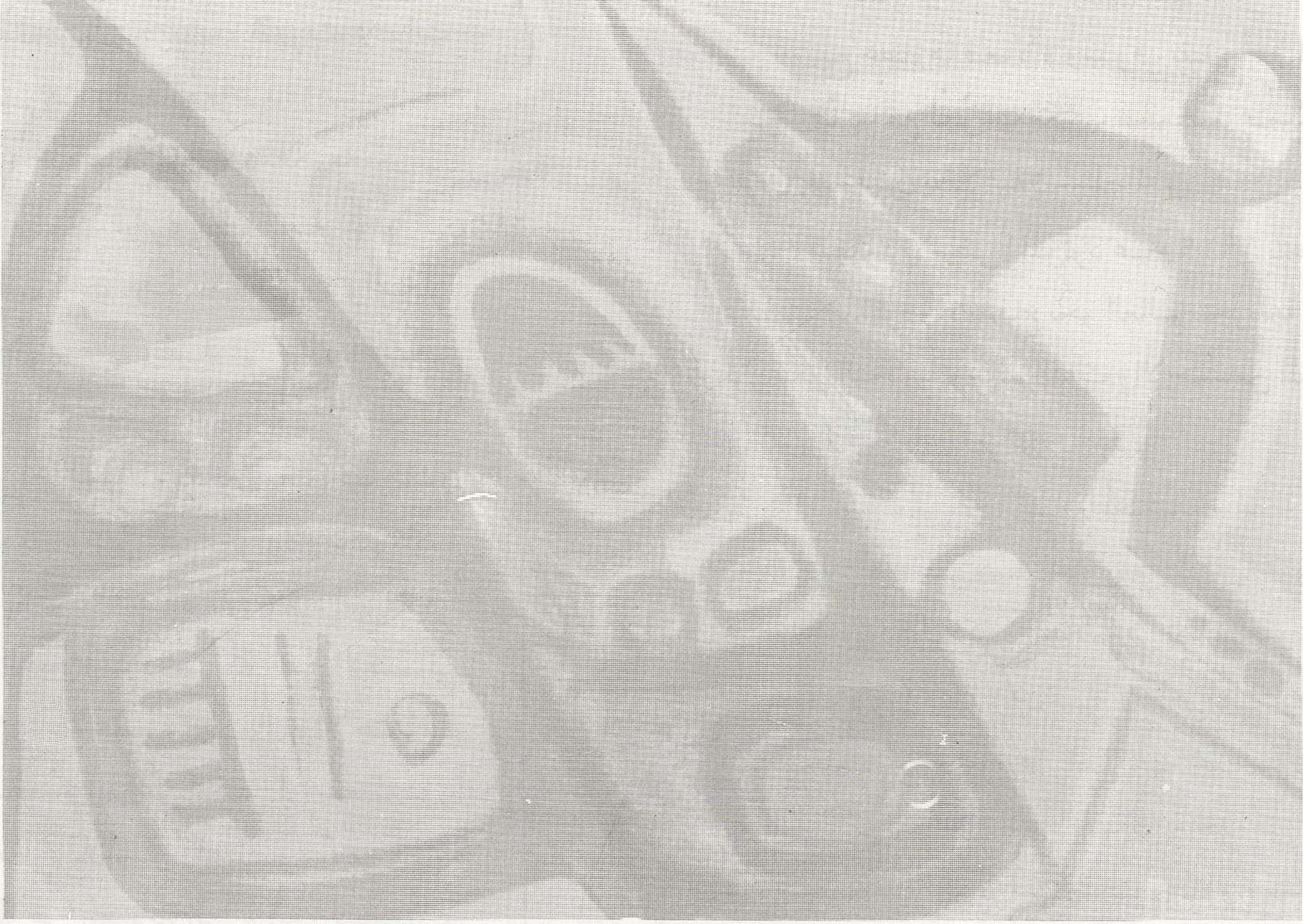
بغداد بنعاس

يمكن ملاحظة أن أغلب الانتاجات الفنية قد خرجت عن الأسلوب الأكاديمي، وبريق الانطباعية الذي كان من سمات الستينيات، وان الفنان المغربي يحاول تقديم انتاج فني لاينتمي أو يتأطر في مدرسة معينة، وأنه بدأ يطرح على نفسه الكثير من التساؤلات حول راهنية الفن، ومكانة الفنان وموقفه من القضايا المطروحة، وكل فريق منهم أخذ يجيب عن هذه الأسئلة وغيرها بطريقته الخاصة، التي وصلت الى حد ظهور أعمال فنية لاتمت للمجتمع وقضاياه، وظهر الكثير من الأساليب المتنوعة والاتجاهات المختلفة، الى حد امكانية وصف مايجري حالياً في مجال الفنون التشكيلية بالانفجار الكمي والنوعي، وهذا الأمر يعبر عن سعة أفق الفن المغربي، واستعداد الفنان المغربي للدخول في مغامرة البحث، والاكتشاف الحضاري والانساني، وهذه الحركية المتفتحة تتسم -من جهة- بالخوف، ومن جهة أخرى رغبتها في الانفتاح والتحرر، كما أنها تمتاز بالقلق الى جانب معانقتها للطلائعية الثقافية وللقيم الحضارية المعاصرة، لذلك ومن وجهة نظر المؤلف فإن الحل المعقول هو العمل الإيجابي لتكوين الشخصية، كمنطلق ارتكاز لرسالته الفنية.

وبالانتقال من التعميم الى التخصيص بالحديث عن اتجاهات وتيارات الفن المغربي اليوم، التي بوأت التشكيل المغربي مكانة فنية بارزة، ففي البداية حرص الأجانب على الفن الساذج وشجعوا أصحابه كالورديني وأحمد الادريسي، وبرواج هذا الفن تراجع البحث الفني قليلاً وأبرز ممثلي العضوية الحمري وابن علال وفاطمة حسن والورديغي ومولاي أحمد الادريسي، وهو اتجاه بعيد عن الافتعال متجاوز للقوانين الأكاديمية والانسان عنصر هام وأساسي فيه، وعضوي في تفسيراته وأشكاله وألوانه وموضوعاته.

ومع مجيء المليحي الدارس في ايطاليا وأمريكا ظهرت النزعة التجريدية المعلنة عن دقة وحسية أخاذة، ويجمع فيها نوعاً من التركيبات الاستعمارية، والاشارات اللونية الهادفة الى إدراك نوع من الانطباعات المتولدة لدى المشاهدة، إن بناء اللوحة عنده يقوم على دلالات تجريدية، من الممكن متابعتها داخل حدود الفن الشعبي، وبعده تابع شبعة منطلقاً من ضرورة ارتباط الذات بالنظري.

وهناك فنانون آخرون تجريديون في اتجاه آخر مثل (بلكاهيه)، و(مغارة)، و(سفاج)، و(بلقاضي)، حيث يعمل



لوحة ميلود

هؤلاء وبشكل متنوع على اخضاع تنوع المواد الفنية لطاقاتهم في التعبير، فمغارة ينزع نحو نوع من التحقق التلقائي ومن التأمل الحسي للشكل والحجوم عبر سيطرة لونية جميلة ومتميزة، **أما (سفاج) فيحاول محاورة الوحدات الهندسية والأشكال الزخرفية والعلاقات اللونية التي تتواجد في الفنون التطبيقية المغربية بروح فيها الكثير من الخصوصية والادراك لكيفية العمل الفني.**

ونجد بين (بلكاهيه) و(بلقاضي) نقاط التقاط في استخدام ساحات من التماس، وفي التماس السطح الشكلي، إلا أن بلكاهيه يتفرد بتنوعه الداخلي، للفن التطبيقي، وهو ماجعله أكثر ميلاً نحو مفهوم العمل المبني من خلال إيمانه بإمكانية المصالحة بين مفهوم الصناعة اليدوية والعمل الفني للدخول بوظيفة معينة يحيي بها الشكل.

كذلك فإن (القاسمي) أنتج أعمالاً فيها شيء من الايهام الذي يقربها من الشعر ومقومات التجربة الأدبية. ويوفر فيها مناخات داخلية تتعمق في حشد من الصور والتعبيرات، وفي أعمال (التجاني) نجد نزعات جمالية تغرق باللذة وخلاصات حسية، في محاولتها تعميم صراخ داخلي بأعمال لاتعطي نفسها للمشاهد دفعة واحدة، ولأعمال (الأبيض ميلود) ملامح تشكيلية متميزة، من خلال التعبيرات الشكلية الفاضحة التي ينشد من خلالها تأسيس علاقات بصرية يرتبط ايقاعها بمقدرتنا على إدراك التجسيم، حيث يتجه هذا الفنان الى تصورات في الأشكال الحسية مستخدماً معها عناصر تزيينية وخطوطاً ضاجة بالحركة والتداخل، وفي أعمال (الشرقاوي) نجد جمعاً عميقاً للتقاليد التي يعيشها مع المفاهيم العصرية ذات الفاعلية، مما قاده الى انجازات متقنة وموضوعات مؤسسات على الحياة اليومية. لكن مؤلف الكتاب يعتقد أن هذه الاتجاهات الفنية، التي تفتقد في أغلبها الى البحث والأصالة تزيد من عزلة الأعمال الفنية عن الجماهير وتشجع نمو الحركة الفنية داخل دائرة ضيقة تهمل واجب الارتباط بين ثقافة الجماهير التي تتورط وفق قوانين وظروف خاصة بها، وبين (الفن) الذي يعكس الثقافة في صورتها الإبداعية.

وأمام هذه الاندفاعة نحو التجريب، ظهرت دعوات تحث على العودة الى التراث واتخاذه قاعدة أصيلة لبناء الشخصية، باعتباره حافظاً للتقاليد الفكرية، والى جانب هذه الدعوات ظهرت أخرى معاكسة تدعو الى عالمية الفن ومعانقة القيم الحضارية المعاصرة، والتخلي عن التراث باعتباره لاينفع ولايفيد في عالم أضحى متصلاً متفاعلاً ومترابطاً، وبعد أن يناقش المؤلف كلا الدعوتين ينتهي الى أن التراث، حين يعرف الفنان المغربي كيف يستفيد منه وينهل من أغواره ومكنوناته، حينذاك يعرف كيف يكتسب أصالته ويكتب اسمه في لائحة كبار الفنانين الذين أغنوا حركة الفن الانساني الحديث. وهذا الأمر يؤكده علماء الجمال والاجتماع، في وعيهم أن كل تقديم إبداعي يمكن أن يلعب دوراً إيجابياً في التطور العقلي للانسان المعاصر، وفي إغناء عالمه الجمالي لابد له من العودة الى تراثه الحضاري والفني والفكري، ذلك لأن نطاق الأفكار والتصورات والمشاعر والآراء، وكذا نمط التفكير والنظرة الصحيحة الى العالم والانسان لايمكن أن تتولد إلا تحت التأثير المباشر للأعمال الفنية القديمة والتراث الحضاري الواسع لهذا الانسان.

وفي الفصل الثامن يتحدث المؤلف عن (النقد.. والحركة التشكيلية) فيرى أنه يجب أن يلم الناقد بأدوات العمل التشكيلي، ومعطياته الأكاديمية ابتداء من الخط والظل والبعد وانتهاء بالفرشاة والريشة، إضافة للمعرفة التامة بلغة الألوان من حيث هي علامات لكل منها طابع ومكانة تميزه.

وفي ضوء هذه المعطيات فإنه يوجد براعم نقاء، لكن ثمة ظاهرة لافتة وهي عدم تفرغهم للنقد الفني، وعدم استعدادهم لمعايشة الفنون والفنانين معاً، ليتمكنوا من هضم مختلف الاتجاهات والمدارس الفنية، وتعود أزمة النقد الفني في المغرب الى مشكلات عامة لها علاقة وثيقة بتطورها الثقافي والفكري، ومعضلة النقد الفني تعود الى عدم الاحتراف، وان الناقد مازال هاوياً يحاول نقل الأشكال المبعثرة الى كلمات مضببة غالباً ماتكون بعيدة عن بنية موضوعها.

وفي الفصل الأخير من كتابه يتوقف المؤلف عند بعض النماذج الفنية المختارة المعبرة عن تاريخ الفن المغربي وأبرز اتجاهاته خلال فترات نموه المتعاقبة، خاصة النماذج النسائية، التي أصبح عطاؤها فعالاً، وسوف نقدم أبرز الأسماء التي سيتعرضها مع تعريف مكثف بسمات أعمالهم وتجاربهم الفنية، مستعينين بخلاصة استنتاجاته.

* [ميلود الأبيض] المولود عام ١٩٢٩ ينطلق كل شيء عنده من الذاكرة والاندفاع نحو العالم بتجريدية خاصة تنطلق من عمق التجربة وعالم الذات والاحساس المباشر بالعالم والناس دون الدخول في إطار مدرسة.

* [المحجوبي احرضان] أعماله سلسلة من القصائد تتحدث عن هواجس إنسان غارق في شفافية اللون، باحثاً عن هيبة فنية من خلال تكامل البحث في إطار العفوية الفنية.

* [مولاي أحمد الادريسي] يشكل بالنسبة لحياة الرسم المغربي المعاصر وضعاً منفرداً من جهة نجده ساذجاً في تعابيره وتراكيبه وموضوعاته، ومن جهة ثانية نجده في تطوره النفسي قد جنح نحو الغموض ونحو تجاوز حدود امكانيات موضوعاته الساذجة والتلقائية.

* [خديجة الأزرق] موضوعاتها مستمدة من الذات والشعور ومايدور في هذا الكون من أحداث ومايؤثر على إحساسها من موضوعات انسانية.

* [مريم امزيان] تتداخل ألوانها مع الطبيعة لتعاد صياغتها وفقاً لتوجهاتها الشعورية موظفة التراث الشعبي، للتعبير عن خوالجها الداخلية تجاه العالم والناس.

* [العربي بلقاضي] مرت حياته الفنية بثلاث مراحل الواقعية التي لاتنتسب الى الأكاديمية ثم الانطباعية التي استنبط بها موضوعاته وأشكاله من عوالم خارجة عن الذات، وأخيراً بحثه في التراث.

* [فريد بلكاهيه] حالم رمزي يعكس حلمه في لوحات بلغت حد الابداع رقة في الخطوط وعمقاً في النظرة، ومعروف عالمياً من خلال معارضه الكثيرة التي أقامها في العديد من العواصم العالمية.

ومن الأسماء الفنية التي أوجدت لنفسها مكانة في الفن المغربي، هناك: (فؤاد بلامين) و(عمر بورقية) و(محمد بن علال) و(أحمد بن يسف) و(لطيفة التجاني) و(فاطمة حسن) و(محمد الحمري) و(محمد حميدي) و(محمد بن علي الرباطي) و(عائشة الدفوف) و(سعد السفاج) و(محمد شبعة)



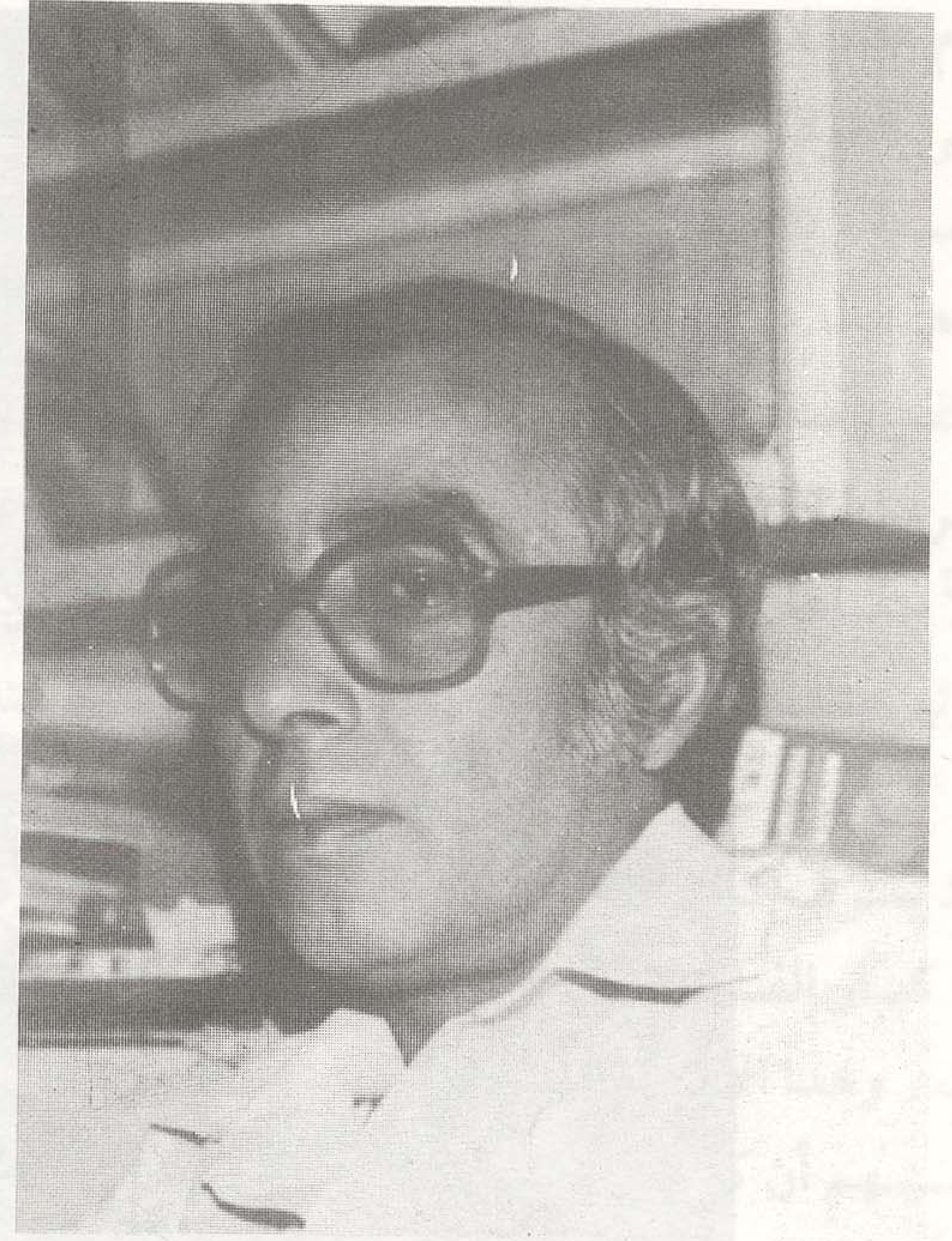
و(الجيلالي الفرباوي) و(محمد القاسمي) و(المكي مغارة) و(محمد المليحي)، وغيرهم من الفنانين الذين صاغوا تجاربهم الفنية صياغات خاصة تمتح من التراث وغناه، وتتلمس فضاء الفن التشكيلي العالمي ومعطياته، وذلك ضمن هم موحد وإرادة في التميز والخصوصية مع بناء شخصية عامة للفن المغربي والبحث له عن موقع قدم في عالم التشكيل المعاصر.

إن محمد أديب السلاوي في كتابه «التشكيل المغربي بين التراث والمعاصرة» يحاول تقديم بانوراما شاملة عن الحياة التشكيلية المغربية وأبرز الأسئلة التي تواجهها بعد مسيرتها الطويلة، المتجذرة في عمق تاريخ الانسان. وقد حاولنا في استعراضنا استخلاص أبرز ماوقف عنده، وعدم البحث عن مفردات بديلة لما قدمه، في محاولة منّا تقديم أقرب صورة الى حقيقة ماقدمه شكلاً ومضموناً.

وحيد استانبولي

نحات فقدناه

طارق الشريف



وحيد استانبولي

لقد كان الفنان الراحل (وحيد استانبولي) من الفنانين الموهوبين، منذ صغره، ولقد تحدث عن أنه كان يخرج من مدينة (اللاذقية) وكان في الثامنة من عمره لينحت الصخر، ويصنع الأشكال الكاريكاتيرية يحول الصخرة التي كان يراها، وكان يجذبه سحر الصخر منذ البداية ومايترأى له حين يتأمل إحدى الصخور الطبيعية، ليكتشف فيها شكلاً نحتياً طبيعياً، ولايحتاج إلا لمعالجة بسيطة حتى يحوّل الصخرة إلى تمثال، وكان يحب هذه الأشكال التي يراها في الصخر، ويجمعها من الشاطيء والجبل، ثم يصلحها لتكون (نحتاً).

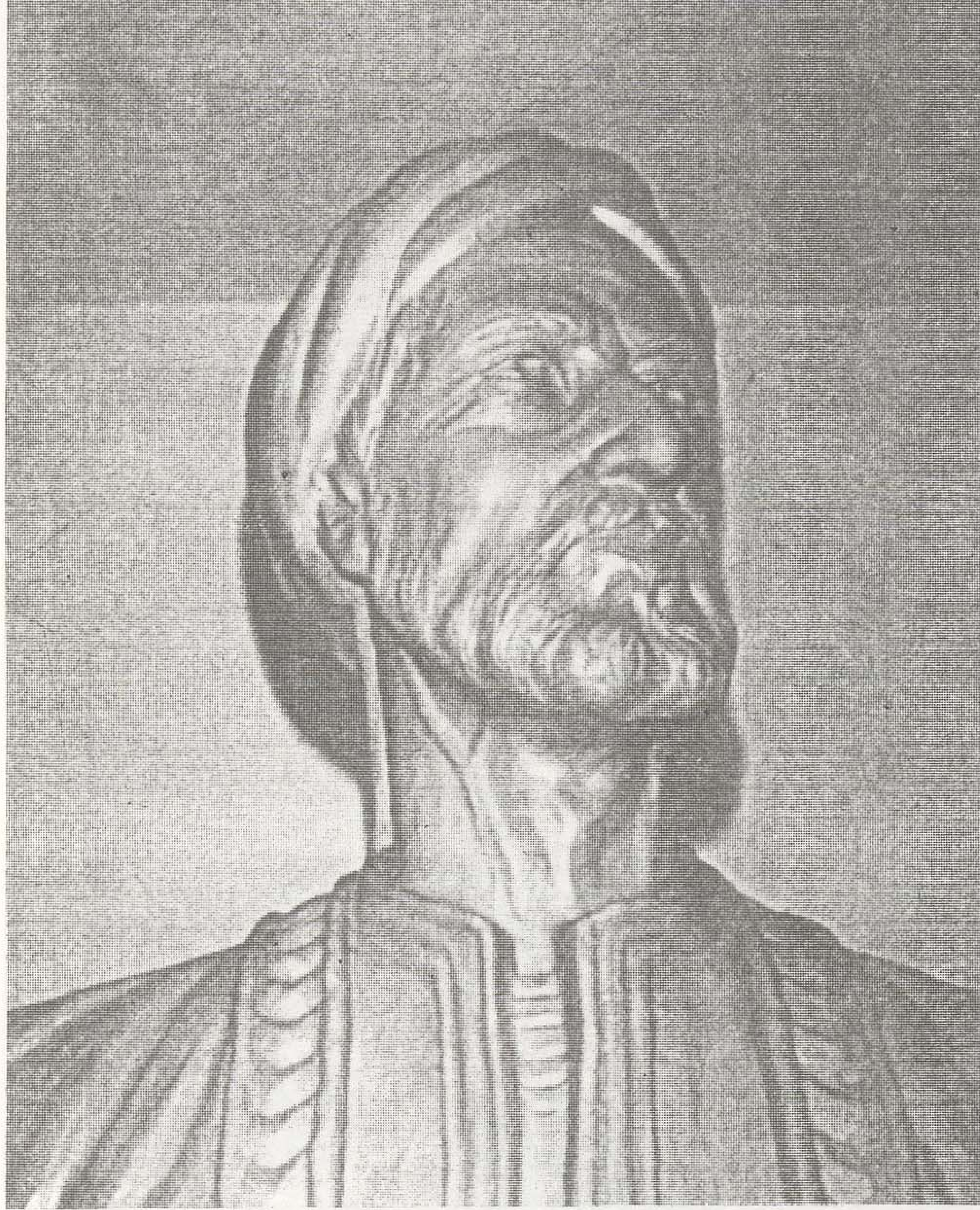
ولقد تطور هذا الحب للنحت، ليتحول إلى نحت التماثيل المختلفة وهكذا بدأ من شكل بسيط من النحت على الحجر، ولكن هذا الشكل تطور مع الزمن، وأخذ أشكالاً مختلفة، تارة.. نحت المواضيع التاريخية، والمواضيع الواقعية، والتجريدية ثم المواضيع ذات (الطابع التراثي) التي تعالج المواضيع القومية، وتربط النحت بتراث بلادنا العريق، وقضايانا الانسانية والإجتماعية، وأخيراً يعود إلى الموضوع البسيط، وإلى الأشكال الأكثر بدائية وتعبيراً.

ولقد نحت، وهو في العاشرة من عمره، ميدالية للزعيم (ابراهيم هنانو) وكانت ذات مساحة بحدود (٢٠) س. م.

وانطلق بعد ذلك إلى نحت المواضيع القومية، البطل (صلاح الدين الأيوبي)، والمفكر الثائر (عبد الرحمن الكواكبي) والشاعر (ابن الرومي)، واكتشف قدرته على معالجة مختلف الموضوعات، وبالمعالجة التقليدية، لكن تمثال (ابن الرومي) كان مختلفاً عن غيره، فيه جسَّد عالم (ابن الرومي) الذي بدا فيه يلح على النفسية الداخلية للشخص، ويصور نفسه من خلاله.



وحيد استانبولي



وحيد استانبولي

وعاد إلى نحت التمثال (لابراهيم هنانو) مرة أخرى عام (١٩٦٢)، وأعطى الرؤية الشخصية التي تضيف للتمثال، ولاتقف عند الشبه!

وحين تأسس (مركز الفنون التشكيلية) في مدينة حلب، انضم إلى أسرة التعليم، يقدم خدماته للطلاب، وكان دائماً محبوباً، ويعطي مايعرف للطلبة.

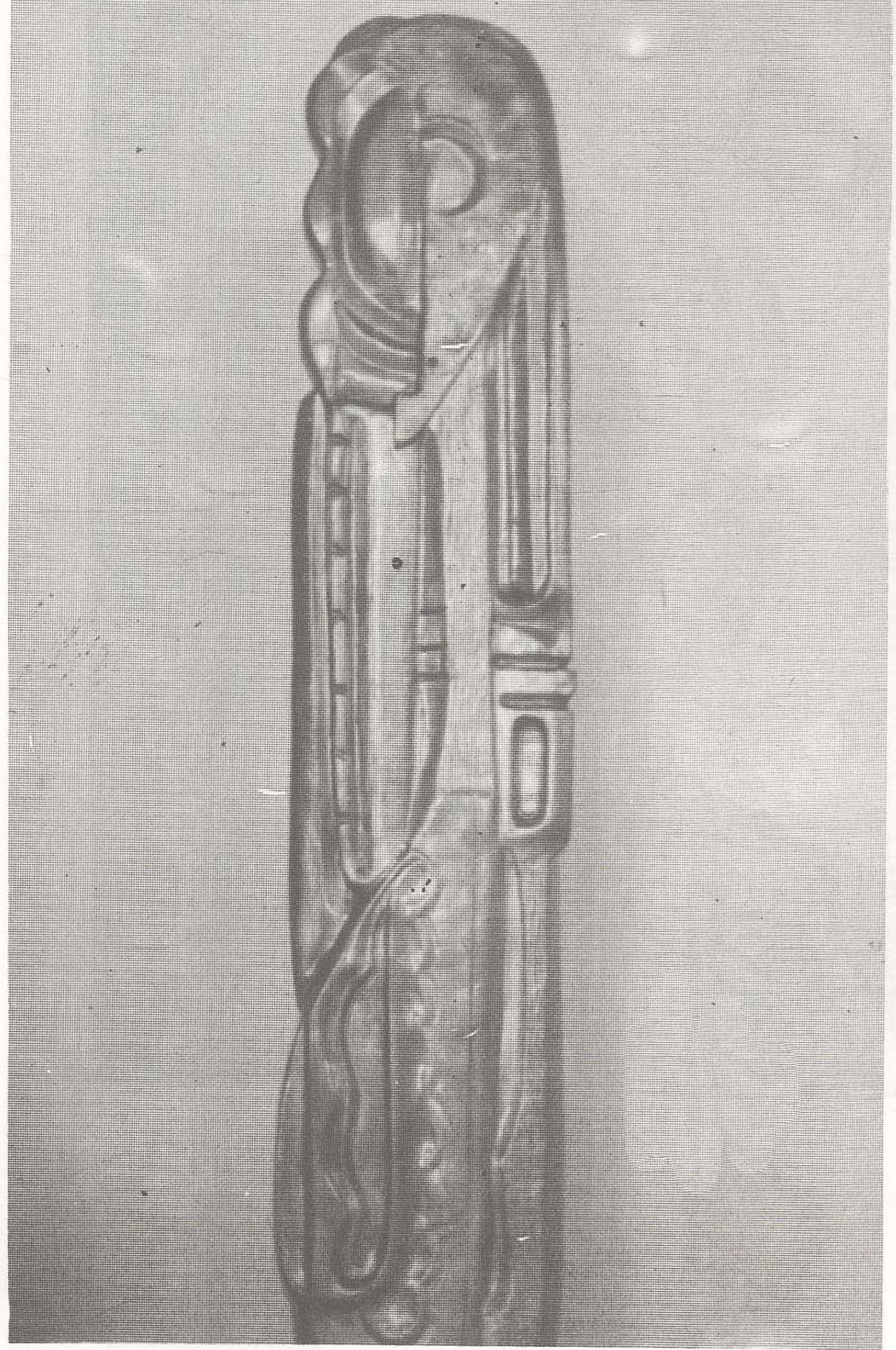
وفي المرحلة تحولت تجربته الفنية الواقعية، وأصبحت أكثر إنسانية وتعبيرية، يلح فيها على رسم معاناة الأشخاص، أكثر من الشبه ونرى ذلك في تماثيل هذه المرحلة بكل وضوح، تمثال وجه فتاة (١٩٦٣) وعذاب (١٩٦٣) ورأس الفنان الراحل (اسماعيل حسني)، الذي كان يشغل منصب رئيس مركز الفنون التشكيلية، وتمثال (الشهيد).

وقدم في تمثاله (عذاب) رؤية لشخص معذب ممتلىء بالمعاناة وصور تمثاله من أجل ذلك.

وفي عام (١٩٦٣) سافر إلى (فيينا)، وذلك ليتابع الدراسة هناك، لأنه كان يشعر بأنه يحتاج إلى دراسة أكاديمية، ونال شهادة تقديرية على أحد أعماله، وقدم الشكل الهندسي التجريدي الذي حول المرأة إلى شكل شديد البساطة والتعبير، باللغة التجريدية ذات الطابع الهندسي، وكانت أكثر تماثيله عبارة عن عاريات.

وعاد من (فيينا)، ليعمل في كثير من التماثيل الهامة التي قدمت لنا المواضيع الانسانية، مثل تمثاله (الخصب)، أو المواضيع القومية المختلفة، التي ربط النحت بالتراث القديم لبلادنا موظفاً النحت القديم الجداري، ومعبراً عن طريقة عن المواضيع القومية الراهنة.

ومن أهم هذه التماثيل تمثال ملحمة الكفاح العادل الذي يخوضه الشعب العربي ضد قوى العدوان، والذي جسد فيه عدة عناصر هامة، مستخدماً الرموز.



وحيد استانبولي



وحيد استانبولي

الرجل أصبح يمثل الكفاح المسلح وهو يحمل السيف ويضعه في فم الوحش.

والطفل يمثل المستقبل.

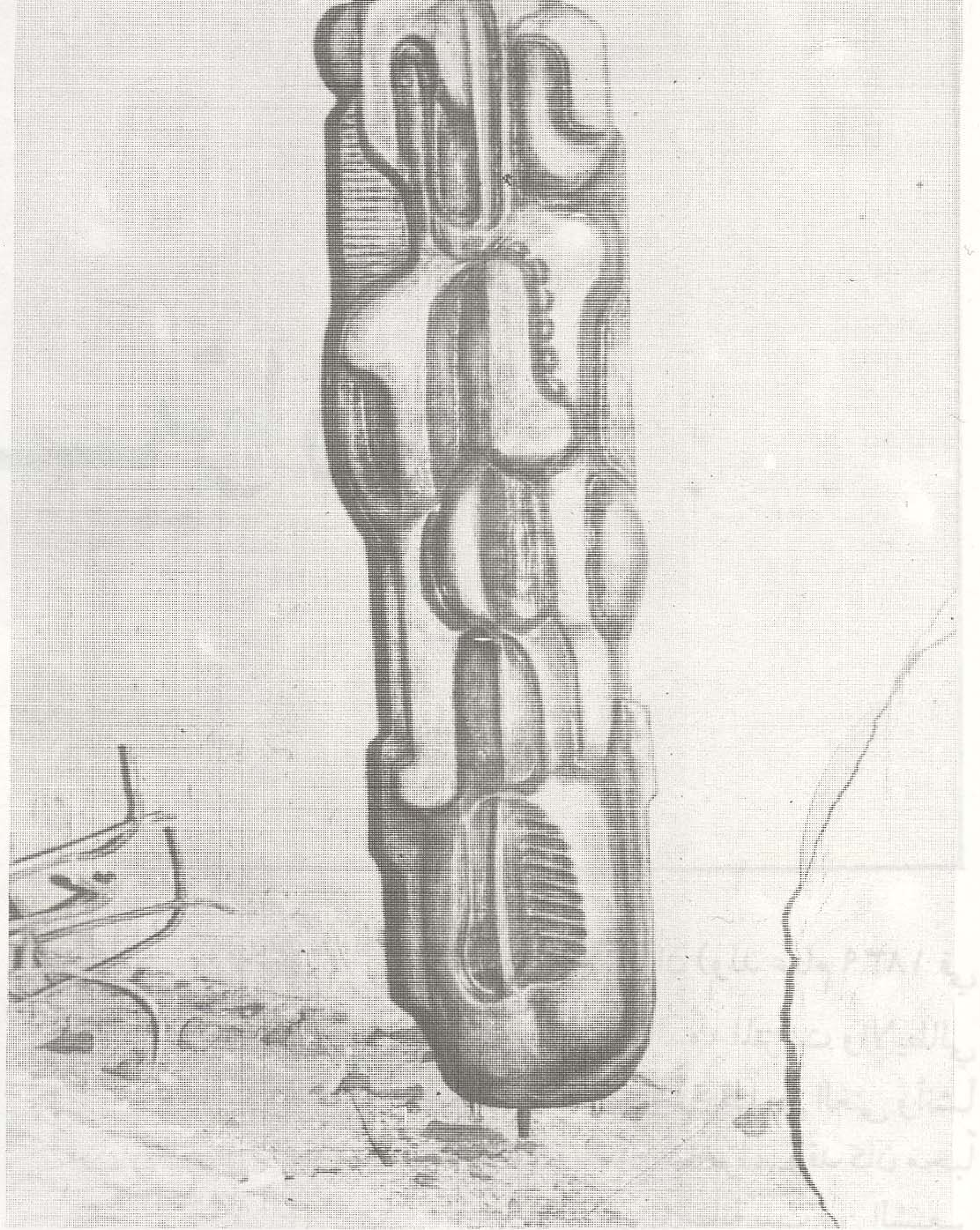
والطائر يمثل الميزان الذي يدل على العدل، والكفاح العادل، والحق الذي نسعى له.

والمرأة تحمل الشعلة، وترمز للحرية، والحياة والخصب، والشجرة تحمل وجه (الشهيد) رمز التضحية والعطاء المستمر وأخيراً (الوحش) الذي يمثل الاستعمار، والذي نخوض معركة تقرير المصير ضده، ومن أجل الخلاص.

وهكذا توصل الفنان الراحل (وحيد استانبولي) إلى أسلوب خاص في نحته، واعتمد على العناصر التي وضعها على شكل لوحة جدارية، وكانت هذه المرحلة هي التي تمثل مرحلة (الموضوعات القومية ذات الطابع التراثي)، والتي تلجأ إلى الرموز، ويستعير الفنان فيها العناصر والتحويرات من الفن العريق في بلادنا، ولايتوقف عند أخذ التراث اليوناني وعصر النهضة.

ولقد كان (وحيد استانبولي) في هذا العمل مجدداً، وله شخصيته الخاصة التي تكاملت فيما بعد في عدة تماثيل تجمع العراقة والتراث والأصالة الشخصية، والتبسيط في الحلول التشكيلية، وذلك من أجل أن يطرح الفكرة بشكل مباشر.

وأود أن أنوه هنا إلى الأشكال المبسطة التي لجأ إليها أخيراً،



وحيد استانبولي



وحيد استانبولي

والتي عبرت عن قدرته على التعبير عن المواضيع الإنسانية، وعن طريق قناع يحتوي على أنف وعينين وفم، وضمن شكل مبسط، غاية البساطة لكنه عميق غاية العمق، وهو التمثال الذي عرضه في المعرض السنوي لعام (١٩٩٣) وكان آخر أعماله.

وأخيراً أود أن اتحدث عن (وحيد) الإنسان، لقد كان انساناً صادقاً، ومخلصاً لفنه، وكان بسيطاً بساطة مطلقة، محباً للعزلة، ولكنه لم يكن إلا من هؤلاء الأشخاص الذين يرغبون في التعلم حتى آخر لحظة والذين نذروا انفسهم لقضية النحت في بلادنا، من أجل أن تتطور، ولهذا كان يقول لنا حين شاهدنا تمثاله للسيد الرئيس المناضل (حافظ الأسد) وكنت يومها في لجنة التحكيم، (أتمنى أن تبدو لي الملاحظات، وأتمنى أن استفيد من وجودكم عندي، حتى يكون تمثالي جديراً بقائد عظيم مثل (حافظ الأسد)، أعطى الكثير لأمته، وأنا مهماً بذلت من الجهد، لا أستطيع أن أعكس كل هذه الميزات والفضائل التي تحلى بها لرئيسنا المفدى (حافظ الأسد).

ألا يعطيكم هذا التواضع فكرة عن أي انسان كان ومدى رغبته في التعلم وتطوير نفسه وعن أي انسان كان.

لقد سقط على الدرب، وهو يحمل ازميله، وانضم إلى هؤلاء الخالدين الذين سيذكرهم التاريخ، يموتون من أجل نهضة هذه الأمة، واعلاء شأنها، ورفع الفن إلى أن يأخذ مكانته.

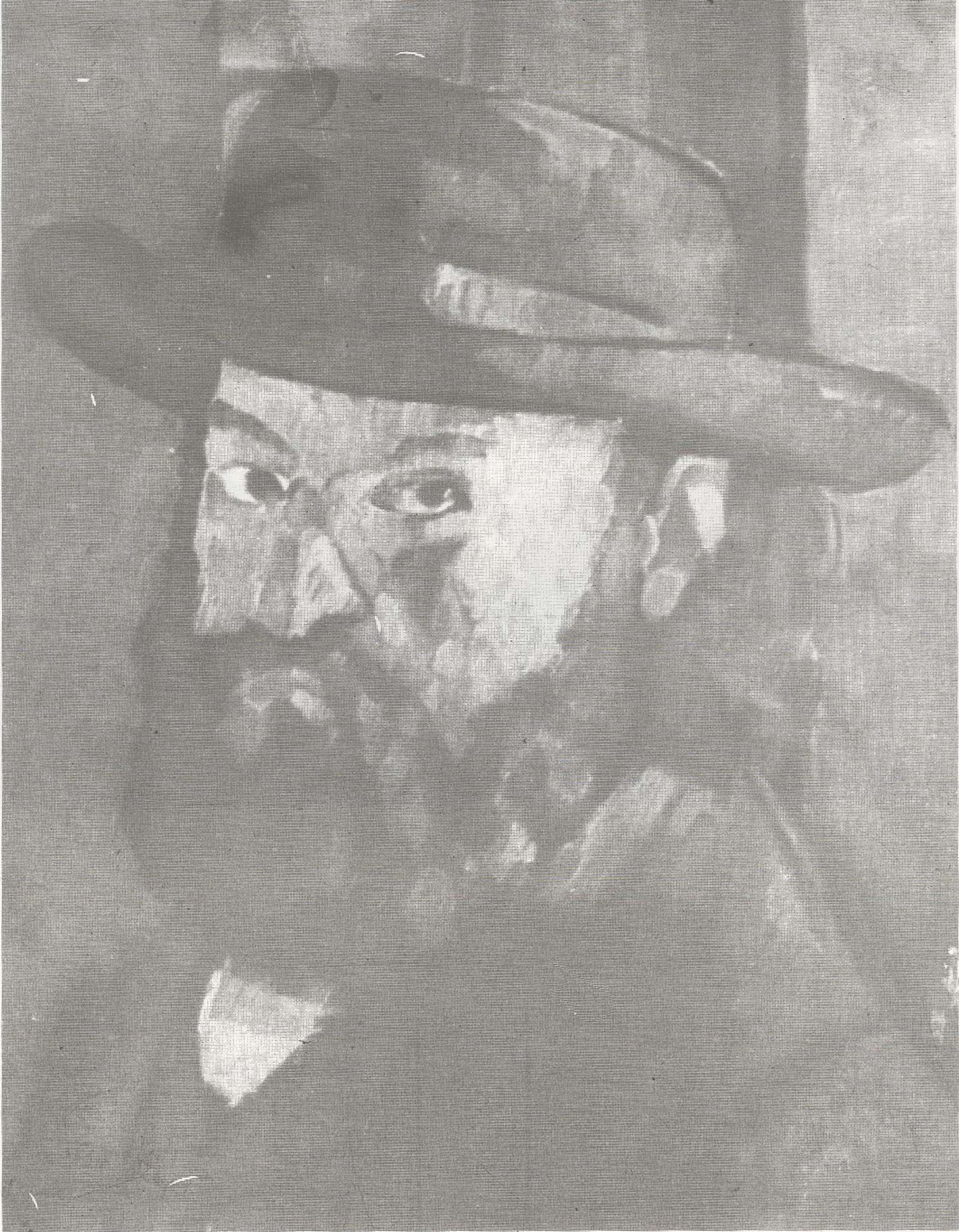
سيزان

ترجمة: محمد دنيا

أراد أن يكون شاعراً، لكنه أصبح رساماً، مدى الحياة، يرسم بشغف، ولكن بألم، فكم من لوحات مزقها، أو تركها بعيداً ثم عاد إليها ليرسمها، ويعيد رسمها مرة بعد مرة حتى يحس فيها الكمال، كان هذا الفنان، (المجنون المضطرب) معجباً بـ (ديلاكروا)، و (دوميه) و (بيسارو) ووجد فيه (براك)، و (بيكاسو)، أستاذاً لنظام رسم جديد، يقول (بيكاسو) كان سيزان معلّمي الوحيد والفذّ، إنه معلمنا جميعاً).

كان محباً لنابليون، وفاغنر، والبطاطة بالزيت، ورائحة الحقول، والريف البروفانسي، والسباحة، والنساء الخفيفات، السهلات، وكان يؤمن بالصداقة، بل بالرسم قبل أي شيء، آخر، وكانت أمه تردد بحنان: (اسمه بول)، مثل فيرونيز، وروبنس، إنه مرصود للفن دون شك).

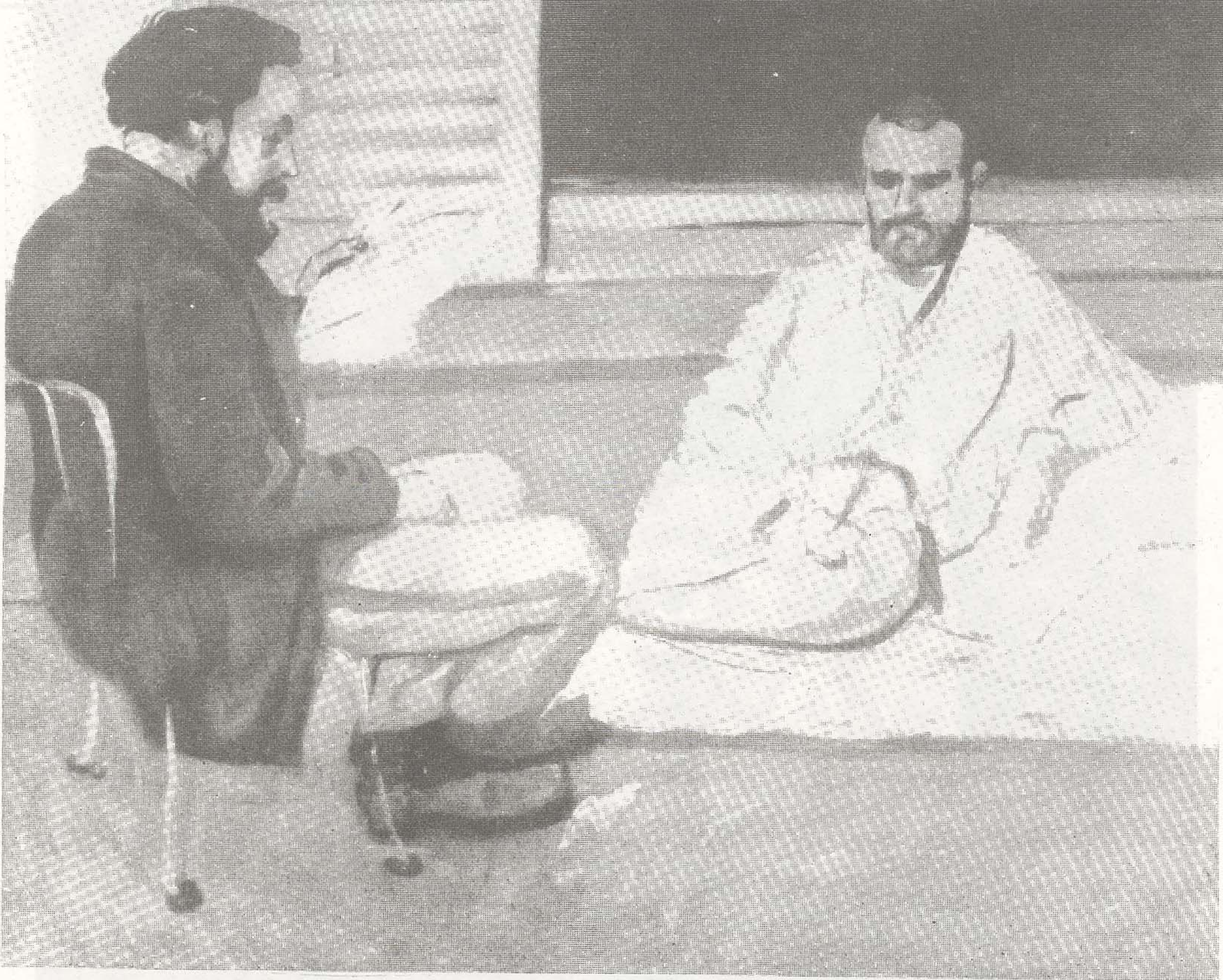
مع ذلك، في الداية، كان سيزان (ولد عام ١٨٣٩ في (ايكس) (AIX) ولداً عاديا، عمل والده، المتزمت والايطالي الأصل، صانعاً للقبعات، وقد أصاب حظاً من الغنى وأنشأ مضرفاً خاصاً به، أراد الولد أن يصبح شاعرا، وقد كان محباً للكتابة (يلْهُوج)، مقابل (فلْسيْن) مائة بيت من الشعر باللاتينية خلال لحظات)؛ وكثيراً ماكان ينشد، مع صديقه (إميل زولا)، بأعلى صوته، خلال نزهات طويلة في الحقول، قصائد كاملة لفيكتور هوجو، تعارف الولدان، (سيزان) و (زولا) في مدرسة بوربون، عام ١٨٥٢، حيث كان (زولا)، النحيل والحسير، محط اضطهاد تلاميذ المدرسة، لأنه جاء من باريس، ولأن صوته كان حاداً وشكله أنثوياً، فضلاً عن فقره، كان (سيزان) أكبر سناً منه، قوي البنْية، دعْج العينين، وذات يوم، تولى الدفاع عن زولا الصغير، فضرب التلاميذ بشدة، وشتمهم، وأخاف الأوغاد وأبعدهم عنه؛ وتعززت صداقاتهما عندما أهداه (زولا) في اليوم التالي سلةً من التفاح، في وقت لاحق، قال (زولا): (رغم أننا كنا من طبيعتين مختلفتين، فقد ارتبط كل منا بالآخر مباشرة، على الدوام، وجمعت بيننا مشاعر غير معلنة، وقلقٌ مبهم حول طموح مشترك، واتقادُ ذكاء متفوق). وعثرا على صديق آخر، أفاد ما بينهما من خصام، (باتيستان باي)، الذي أصبح فيما بعد بوليتكنيكياً، وراح الثلاثة يطوفون في الريف ويستمتعون بعبق وهاده ودروبه، بعد سنوات تالية، قال زولا متذكراً (خلال الشتاء، كنا نعشق البرد، والأرض التي صلّبها الجليد المطقطق بابتهاج، وكنا نذهب لأكل عجة البيض في القرى المجاورة... وفي الصيف، كانت لقاءاتنا كلها تنعقد على ضفاف النهر).



سيزان

سيبقى (سيزان) مفتوناً طيلة حياته بذكريات الاستحمامات الندية في نهر (أرك) والنزهات، الطويلة في التلال الصخرية، ولحم الخراف المثوّم المشوي على قصبات الكرمة، الى أن جاء ذلك اليوم من عام (١٨٥٨) حين التحق (زولا) بأمه على عجل بعد أن استقرت مرة أخرى في باريس منذ وقت قصير، وفي حين ذهب زولا (بحثاً عن الإكليل والحبيبة التي يحفظها لنا الله لسن العشرين) وأنهى (سيزان) دراسته التعيسة في المدرسة، ولمحاولةٍ فهم هذا الرجل الذي سيغدو معقدا فيما بعد (عنيفا ولينا، وفيا ومتوحدا، ومتواضعا بعجرفة، وواثقاً بفنه، ومشككاً دائماً) - يجب أن نتذكر هذه الصلاقة الغريبة التي سيشعر انه يعقدها مع الزمن بهدوء.

في ذلك الوقت، كان زولا هو الذي يرسم، وسيزان هو الكاتب: كتب مسرحية من خمسة فصول حول (هنري الثامن)، وألف.. معجماً في (اللغة الغوطية) -GAU-TIQUE وقصائد باللغة اللاتينية، ورسائل حزينة (الى



سيزان

الصديق الباريسي): - (.. منذ أن غادرت (ايكس) اننا بين حزن وألم، (إنني) غارق، ومذهول، ومُسْتَغرق، ومتحجر ومستهلك، ومعدم) لكن الأدوار انعكست، لم يعد (سيزان) ، ذو البنية القوية، هو الأكبر من صديقه، فقد أضحى ضعيفاً فّجاً، سريع التأثر، في حين راح (زولا) يتبرعم ويتفتح، ويخشوشن، وأصبح هو الذي يرعى (بول)، ويهتم به، قلقاً على صحته، ومنشغلاً معه بعمله، ومراعياً مزاجه، لكنه خائب من رسمه يومياً بعد يوم، الى درجة انه قال عنه (انه لن يصبح ذاك الرسام العظيمَ المنتظر أبداً).

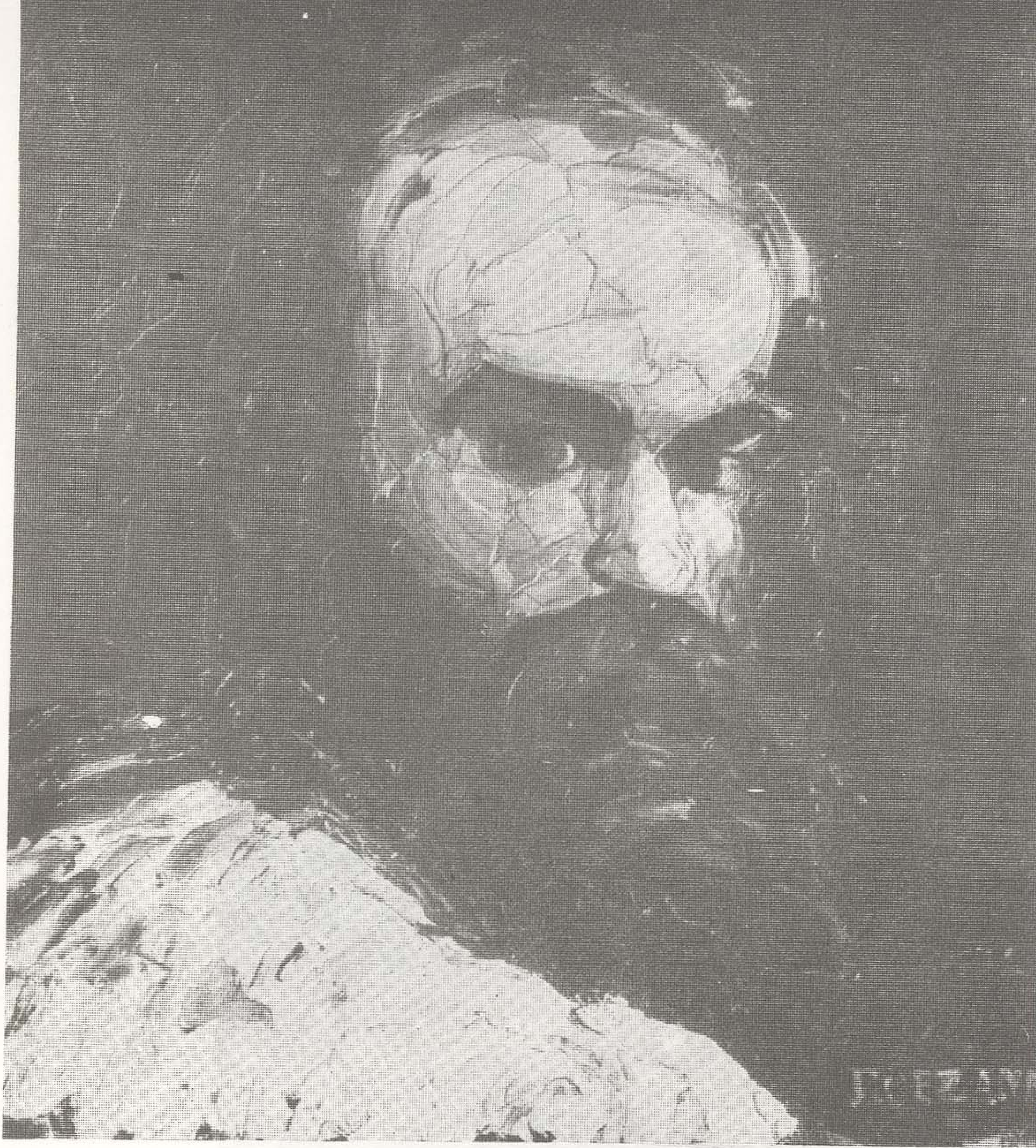
حصل (سيزان)على البكالوريا عام (١٨٥٨) وأوعز إليه والده بأن يتابع دراسته الحقوق، في حين انه كان راغباً في متابعة الرسم في كلية (إكس) للرسم، ولما (صعد) الى باريس عام (١٨٦١) التحق بصديقه (زولا) حيث شعر بالارتياح، والخجل في البداية، وانتسب الى الأكاديمية السويسرية، حيث يرسمون الموديلات في النهار ويداعبونهن في الليل، وهنا صادف (بيسارو) الذي كان يكبره بتسع سنوات، والذي سيغدو صديقه ومعلمه مدى الحياة.

أمضى (بول) الخجول والشكيس، والمنحرف المزاج، ساعات طويلة في متحف (اللوفر) وكان ينام باكراً، وتثور ثائرته لأتفه الأسباب العدم وجود زيت الزيتون مثلاً في وجبة المطعم الرخيص الذي كان زولا يصطحبه اليه، وكان معروفاً بعناده (.. إن إثبات شيء ما لسيزان هو أشبه بإقناع أبراج كاتدرائية نوتردام بالرقص)، وكان أخرقاً مع النساء، دون أن يقع موقعاً رديئاً في نفوسهن: كان طويلاً وأهيفاً، بعينين لامعتين وغائرتين، وجلد خوخي اللون، لكنه يمشي كسائقي العربات، ويتحدث بمثل لغتهم، دون ان ننسى خشونة لُكْنَته.

كان دائم الحنين الى مرتفعات (ميدي) وفي كل مرة تكفهر السماء، كان يشتاق الى (إكس) التي عاد إليها عام (١٨٦١) بعد أن حطم بغضب شديد، صورة رسم فيها (زولا) بلمسات أولية جميلة: (كنت أريد ان أكملها وأضفي عليها لمسات أجمل، ولكن لما أصبح (زولا) رديئاً يوماً بعد يوم، أتلفتها)، ان تاريخ (سيزان) كله يتميز باللوحات الممزقة والمخربّة، والانفعال، ورداءة المزاج، كان يرمي لوحاته من النافذة مع الريش والسكاكين، وحينما يحتفظ باللوحة لايمهرها باسمه أو



سيزان



سيزان

توقيعه، ولايؤرخها، وكان يلف لوحاته ويدعها على المقاعد أو ينساها في الزوايا، هنا وهناك، وهذا كله جعله يبدو غريب التصرفات حتى وصف بأنه فصامي، ومُعْتَلٌ عصبياً، وموهون عصبياً وماسوشي، الخ.

مع ذلك عُرف بسخائه، وكثيراً ماكان يعود الى بيت العائلة حين إقامته مع زوجته وولده في باريس أو مرسيليا، وقد لزمه وقت طويل كي يتحرر من هيمنة والديه، ولكن ليقع تحت سيطرة أخته (ماري)، العانس المتزمته، التي أفلحت في جره الى الكنيسة (.. كان ذلك بدافع الخوف، فلم أكن أريد ان انشوي الى الأبد) وفقاً لعبارة سيزان) ودفعه الى حضور القداسات، في حين أنه كان يكره الكهنة، ويطلق شتائمه عندما يعزف الأرغن عزفاً نشازاً، لقد بقي طيلة حياته - باستثناء سنواته الأخيرة، حين استقر من (اكس) يتنقل بين باريس ومرتفعات (ميدي) كان دائم التألُّم ويائساً من الخروج منتصراً في هذه المجابهة التي بدأت بينه وبين فنه، كان الرسم معركة بالنسبة له فقد كان يرسم التمثال السليخ (التشريحي) لقد تميز بانفعالات ملتهبة، وشهوانية معذّبة وخيال غير اعتيادي، لكنه كان، محط تندر ساخر لدى محكمي (المعرض) المتحجرين في مصطلحات أنيقة.. (ولم يعرض لوحاته إلا عام (١٨٦٣) في معرض المستبعدين، الذي سمح نابليون الثالث بإقامته لتهدئة غضب الفنانين المستبعدين (معرض المضحكين) كما كانوا يسمونهم.

في ذلك الوقت، كان (سيزان) يرسم بضربات من ريشته الهائجة صور، شخصية (بورتريهات) كثيفة، ومناظر رائعة اتسمت بالعنف والألوان الحادة، حيث تبدو أجسادٌ عارية ممددة، وثابة، يشتهي بعضها بعضاً، ومتناحرة، منها لوحة (الاختطاف) (١٨٦٧)، التي أهداها إلى زولا، و (إغواء سانت انطوان)، و (العربدة)، كان يرسم بطبع رومانسي واستفزازي - بأصابعه أحياناً - ملقياً ضوءاً قاسياً على اللحم الأبيض، مرتعشاً أمام مشهد المرأة العارية بكل انفعالاته، وتخيلاته، وحرماناته، وقد عبر، بالرسم، متأثراً (بديلاكروا) و (دومييه).، عن أكثر رؤاه اضطراباً مستخدما مواداً سميكة وعجيبية ساطعة ومتوحلة جبلها بعنف بحد السكين.

في الوقت نفسه، ورغم تأثره بـ(شاردان) رسم لوحات



سيزان

(طبيعة صامتة) قلما خلت من عنف اللون، متلاعبا بالأبيض والأسود بشكل رائع: أغطية الموائد ثقيلة الثَنْيات، وشموعٌ ذائبةٌ، والكثير من الجماجم، وساعاتٌ بلا عقارب، وقبل ذلك تفاحٌ طازج وكبير الحجم يمكن أن يملأ منحناها الكاملُ اليد، ولطالما ردد في أوقات سعادته: (أريد ان أغزو باريس بتفاحة). وقد اهتم (سيزان) أيضاً بالمشاهد الداخلية، مع لوحة (فتح تانهاوزر) مثلا، حيث يؤلف، متأثراً بـ (فاغنر) صورة شاعرية عظيمة ودقيقة: (تجلس أختهُ الى البيانو، بروائحها الأبيض، أمام امها، ذات الثوب الأسود، وقد اتكأت على الأريكة في أقصى البهو).

هانحن في العام (١٨٧٠) في (جادي بوفان) هذا البيت الذي يعود بناؤه الى القرن الثامن عشر، الذي ازدان بحديقة واسعة، عامرة بالتماثيل، وقد اشتراه والده (المصرفي) أملاً في اجتذاب عائلات (اكس) العريقة، التي كانت تحتقره، كان سيزان يحب هذا المسكن، وكثيراً ما التجأ إليه ورسم فيه.

مع ذلك، تأقلم مع باريس، حيث كثر تردده الى مقهى (غيربوا) للالتقاء بالرسامين الذين سيصحبون انطباعيين، وغالباً ماوجدناه نزقاً، حسبما كان يرسمك (لا أنتهي من الرسم أبداً، أبداً، أبداً..)، وسرعان ماكانت عزيمته تضعف، يقول (زولا) متأسفاً: (كثيراً ماكنت تراه يشتم، لأتفه الأسباب. وقد روى (مونيه) كيف كان ((سيزان) بصوته القوي، ووجهه الشائك، وشعره الطويل، يحب الإغاظة والاستفزاز) وبعد أن يخلع سترته بحركة من وركه يرفع سرواله ويسوي حزامه الأحمربعناد) كان يستفز مانيه، المعجب به رغم ذلك، ولكن، الذي كان يغيظ سيزان بتأنقه – قفازاته، وعصاه بين أصابعه: (لن أصافحك ياسيد (مانيه) لن أشد على يديك، فأنا لم أغتسل منذ ثمانية أيام).

غالباً ماكانوا يمزحون، ولم يكن نقاشهم سيئاً، ولطالما رسموا، غير أنهم كانوا موضع استهزاء، ومرفوضين. وكتب (سيزان) قائلاً لناظر الفنون الجميلة، عام (١٨٦٦): (لا أستطيع قبول حكم الزملاء غير المبرر، الذين لم أوكل إليهم بنفسي أمر تقييمي).



سيزان

ويكى يدافع عنهم، عمل (زولا) ناقداً في جريدة (الحَدَث) حيث كتب يقول: (توجد في المعرض (٢٠٠٠) لوحة، ولايوجد عشرة رجال..) والأسوأ أنهم كانوا محط كراهية، فحريتهم الذهنية مثيرة للخوف، إنها تقلق البورجوازية المتعطشة للقيم الحسبة، والرموز الثقافية البسيطة، والتقليدية، كان هؤلاء الفنانون الشبان، محط كراهية لأنهم هاجموا القواعد الكلاسيكية التي التزم بها (انغر)، (كل شيء له شكل، انظروا الى الدخان)، وغلبوا اللون على سواه، واللوحة على الموضوع، ورسموا الطبيعة كما رأوها وأدركوها، «مُتَبدلة»، ومرتعشة، فانساق مانيه الى الوحل، وكاد (مونيه) و (رينوار) أن يقضيا جوعاً، وتخفى (سيزان) في بروفانس، وكان محظوظاً: منحه والده مايسهل عيشه، مع ذلك، كانوا جميعا مصممين على أن يرسموا «انطباعاتهم».

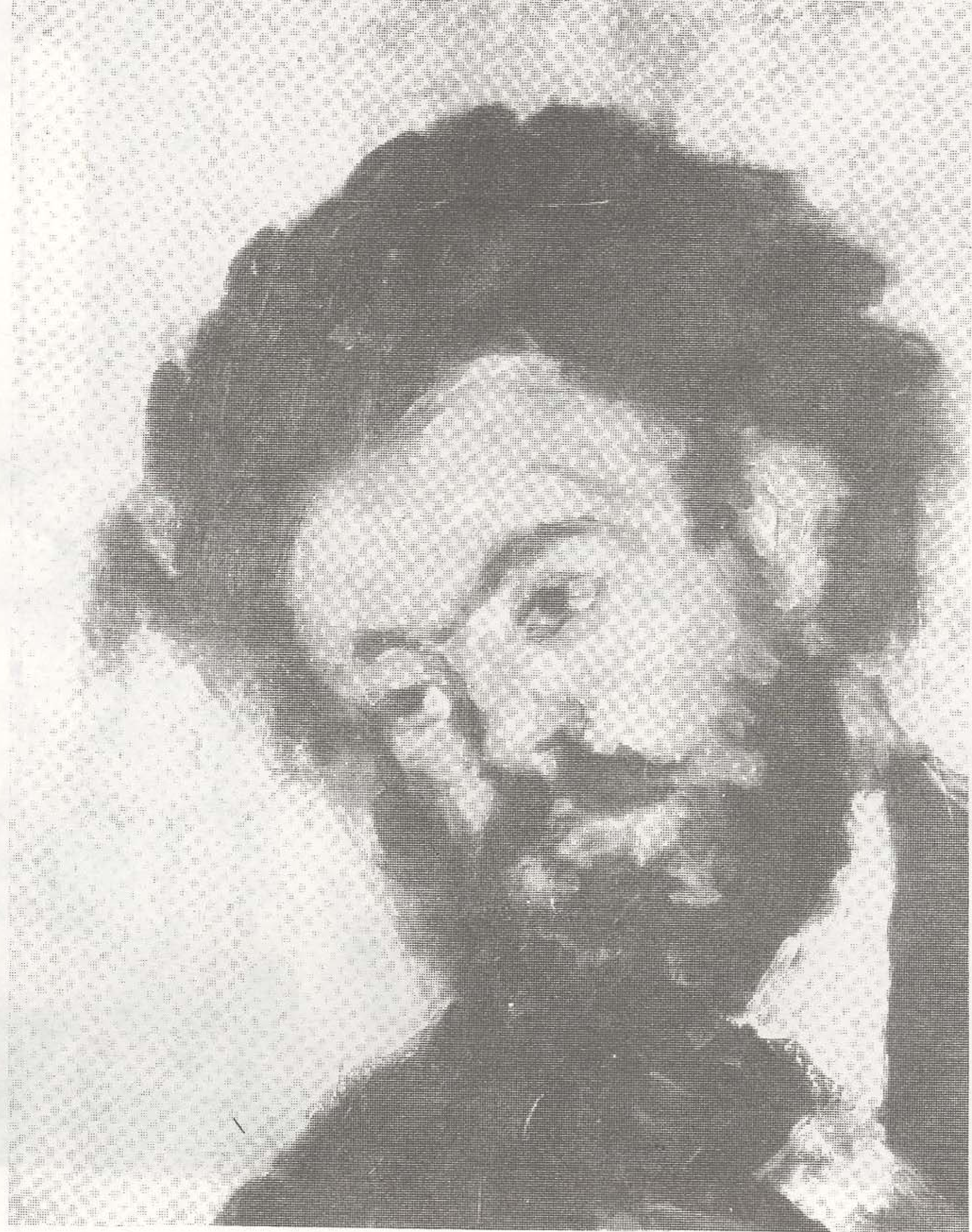
ومزقت الحرب بينهم الحرب عام ١٨٧٠، أقام زولا في (مرسيليا) (منيه) في لندن، ولحق به بسيارو، في حين خدم مانيه ضابطاً، انتقل رينوار الى بوردوا، أما (بازيل) BA-ZILLE فقد آثر الالتزام، وهو ماكلفه حياته، والتجأ سيزان الى منطقة (ايتاك) الجبلية، ليقيم في بيت صغير استأجرته له أمه ورافقته العيش فيه شابة، جميلة، موديله (هورتانس فيكيه، ١٩ سنة) التي التقاها قبل عام، كان عمره إحدى وثلاثين سنة، أنجبت له طفلاً، لكنه لم يتزوجها إلا بعد خمس عشرة سنة لاحقة، وفي حين كان يرسم على شاطىء البحر، كانت الشرطة تبحث عنه في إكس، لم يتحق في تلك الأيام



سيزان



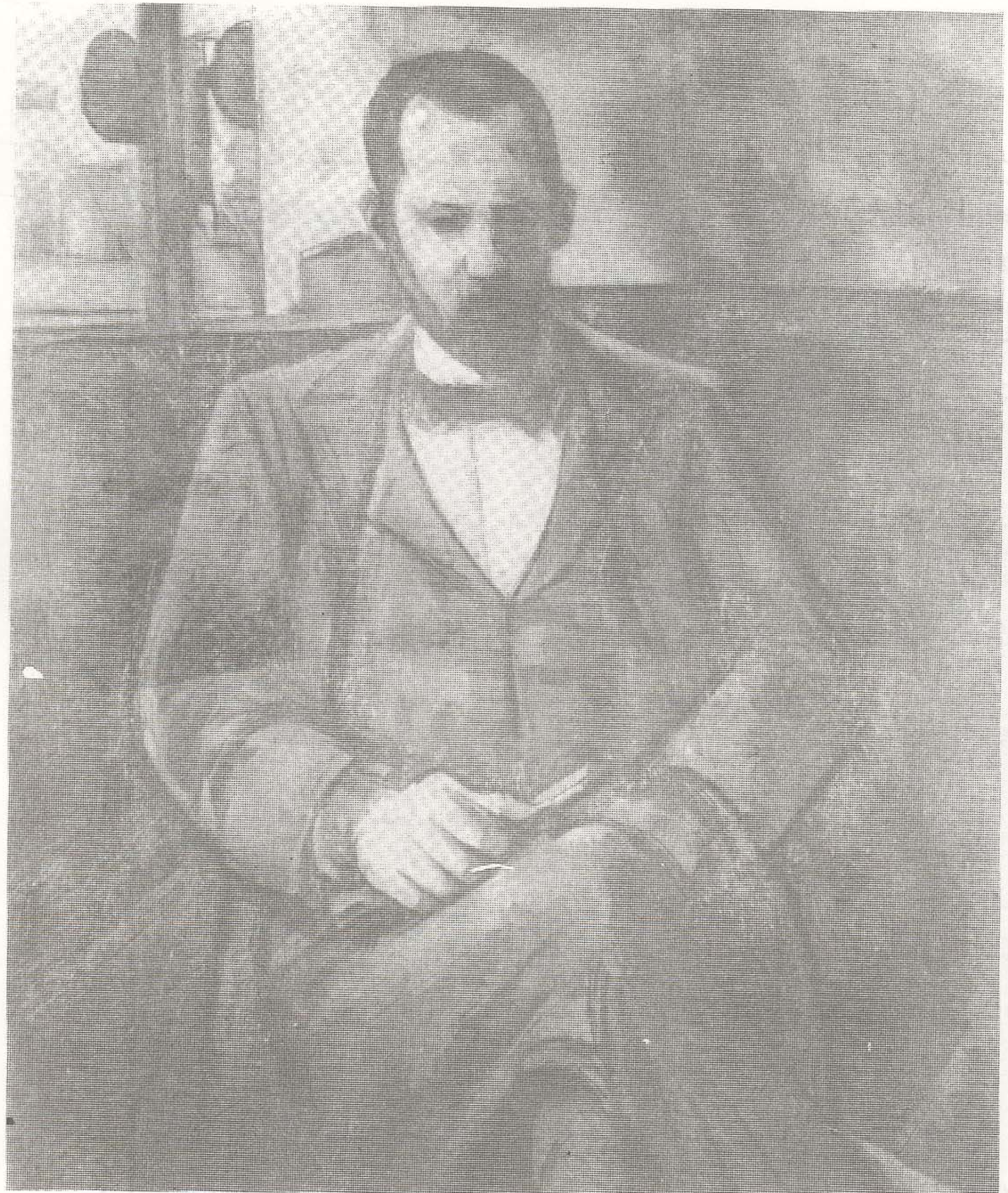
سيزان



سيزان



سيزان



سيزان



سيزان



سيزان

العصيبة التي كانت تهز وطنه، بل كان يتردد الى (اكس) من وقت لآخر كي يتسكع مع رفاقه القدامى، في (ايتاك) كانت الطبيعة رائعة، حيث تنضج أشجار الزيتون والصنوبر الأخضر، تحت أشعة الشمس الحارقة قبالة خليج مرسيليا الأزرق، كل ذلك زاد (سيزان) استمتاعاً، وكانت لوحاته الأولى ماتزال ذاكنة، مع تضادات لونيه عنيفة، حيث الأسود هو السائد غير أنه بدأ بإدراك الفروق اللونية الخفيفة، ولما عاد الهدوء الى البلاد، ارتحل للقاء (بيسارو) في بونتواز، وكتب المعلم الطبيب قائلا: (يمنحنا سيزاننا الأمل. لقد رأيت في بيت رسماً على جانب كبير من العنفوان والروعة) وبتأثير (بيسارو) العملاق والمتواضع، تغيرت طريقته، في البداية، استخدم سكاكين خاصة كي (يرسم بكتله كبيرة)، كان يرسم اللون بالمديْة، فينجز الموضوع بطريقة اختزالية، عبر بضعة ظلال بارزة وبضع لمسات سريعة باللونين الأحمر والأصفر - الأخضر، ثم راحت لوحته تزداد هدوءاً، وغدت ملْونته أكثر جلاء وضوءاً، وأخذ يسيطر على فرط حيويته واستثارته، لتصبح إحساساته أكثر واقعية، ودرس تأثير الضوء، وتعلم أن الأشياء ينعكس بعضها على البعض الآخر. وراح يضع بقعاً متكسرة لاحصر لها واحدة فواحدة، كان رسماً بطيئاً، وقال مرة (لما كنت لا أستطيع استرجاع إحساسي فورا فإني أضع اللون، أضعه مثلما أستطيع ان أفعل، بإعطائه شكلاً بواسطة الريشة). ان لوحات (مشهد من انفير) و (تأثيرات ثلجية)، و (بيت المشنوق) شاهده على هذه الطريقة، هذه التقنية الجديدة، التي فرضت نفسها لتصبح إحدى سمات عبقريته العديدة.

أقيم أول معرض منفصل، وقد نظمه (مونيه)، عام (١٨٧٤) في مرسم (نادر) وضم ثلاثين فناناً تعرضوا جميعاً للازدراء والشتائم، ومن بينم (سيزان) الذي عرض بشكل خاص لوحة (أولمبيا المعاصرة). إكراماً لايخلو من السخرية من (مانيه) والذي عومل على أنه (مجنون ومضطرب لأنه يرسم هذيانات) وهذا ماجرحه، ولكن دون ان يثبط من عزيمته، وكتب في ذلك الوقت الى أمه يقول: (بدأت أرى نفسي أقوى من أولئك المحيطين بي، أنا أرسم باستمرار، ليس من أجل أن أصل الى الاتقان الذي يثير إعجاب البُلَهَاء، (ولكن) كي أستمتع برسم ماهو أصدق وأبرع).

(١٥٠) جلسة من أجل (لوحة شخصية).

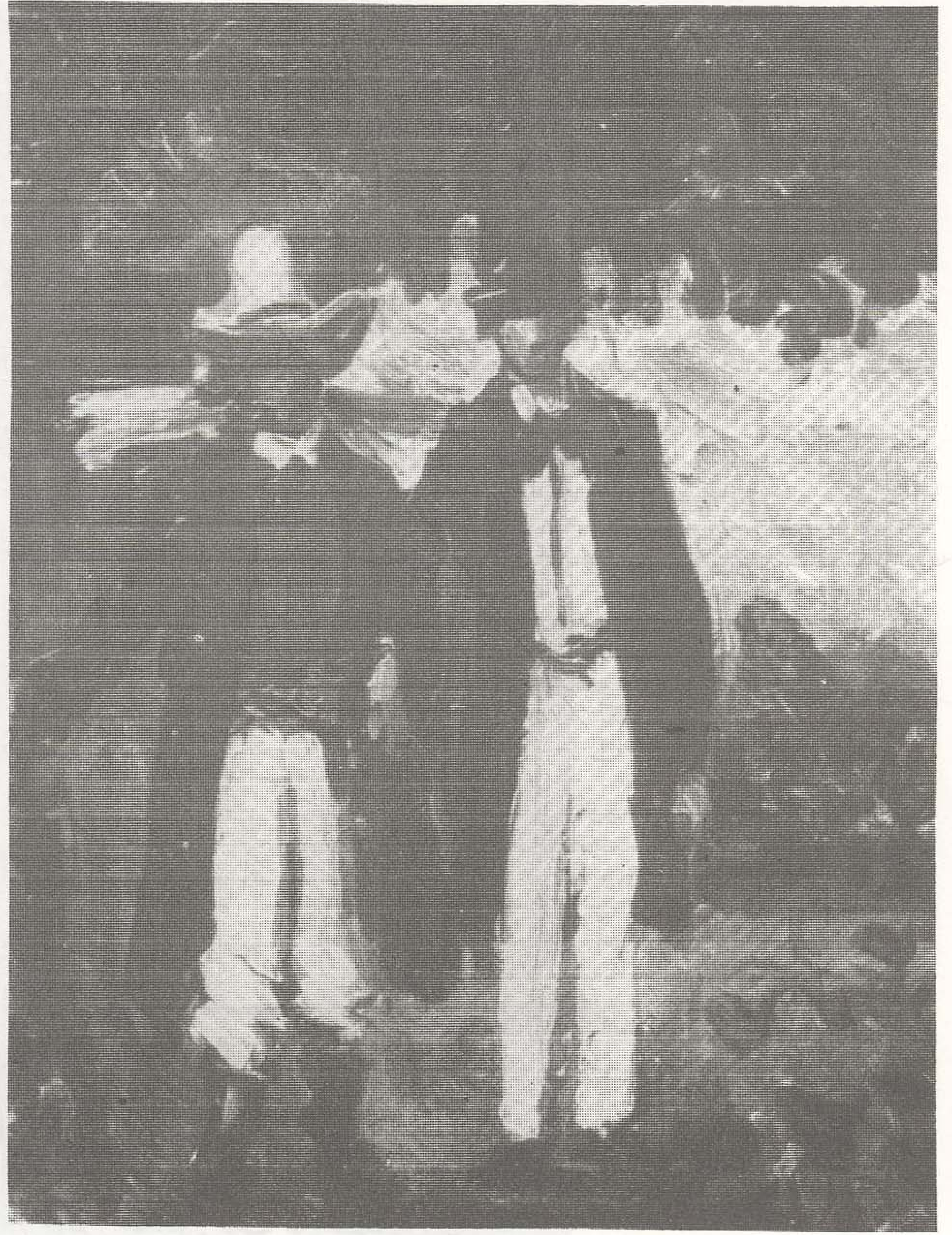
منذ هذا الحين، ظل ينتقل بين (إكس) و (ايتاك) و

(باريس)، مع بضع إقامات في (ميدان) عند (زولا). كان ذلك زمن الوجوه الكبيرة، منها وجه «فيكتور شوكيه»، أحد أوائل جامعي لوحاته مع الأب (تانغي)، الشهير، تاجر الألوان اللطيف، الذي كان يقدم خدماته مقابل اللوحات، وكانت اللوحات آنذاك بلا قيمة، كانت لوحات ذكورية أساساً، باستثناء (وجوه هو رتانس)، الصابرة (زوجته)، الوحيدة التي كانت قادرة على أن تقبل بلا تذمر، ساعات الجلسة الطويلة، وقد لزمه ١٥٠ جلسة على الأقل كي ينهي لوحة وجه لها؛ أمن أجل ذلك غالباً ماتصوروه فظاً، وخشناً، لفرط الطبقات اللونية الكثيفة المتعاقبة؟

وجاء أيضاً زمن لوحات (الطبيعة الصامتة)، الرائعة، مع أطباق الفاكهة والزجاجات، عبر (قائمة مدهشة من الأحداث التشكيلية، وقد افتقرت الى التوازن، حيث الأثاث يتباعد بغير انتظام والسلاسل بلا تناسق، وكان على التفاحات الثقيلة والممتلئة، أن تتدحرج على الطاولة المائلة، وأن تتدهور أصص الزنجبيل، ولم يكن (سيزان) يلتزم بخطوط الهروب، وتبدو الأشياء في لوحاته هذه مشوهة، لا احترام فيها لقواعد المنظور التقليدي (كان سيزان يدور حول فاكهته وكؤوس نبيذه بحيث يرسمها مواجهة حتى حين تَوَضُّعها بشكل منحرف أو عند وجودها في الزوايا، وسيحفظ التكعيبيون هذا الدرس، كان يكوِّر الحواف، ويوحد الألوان، وقد أكسبت هذه الوفْرة من اتجاهات النظر، من فوق، فنّ (سيزان) مظهراً لنظام رسمٍ جديد كان في طور التَشَكُّل، نرى فيه (الطبيعة الصامته مع السلة) و (مع الباذنجان)، و (مع التفاح والبرتقال)، والكثير من المشاهد ذات الكثافة المدهشة، حيث يترابط التركيب في فضاء حاشد يرتدي طابع الخلود.

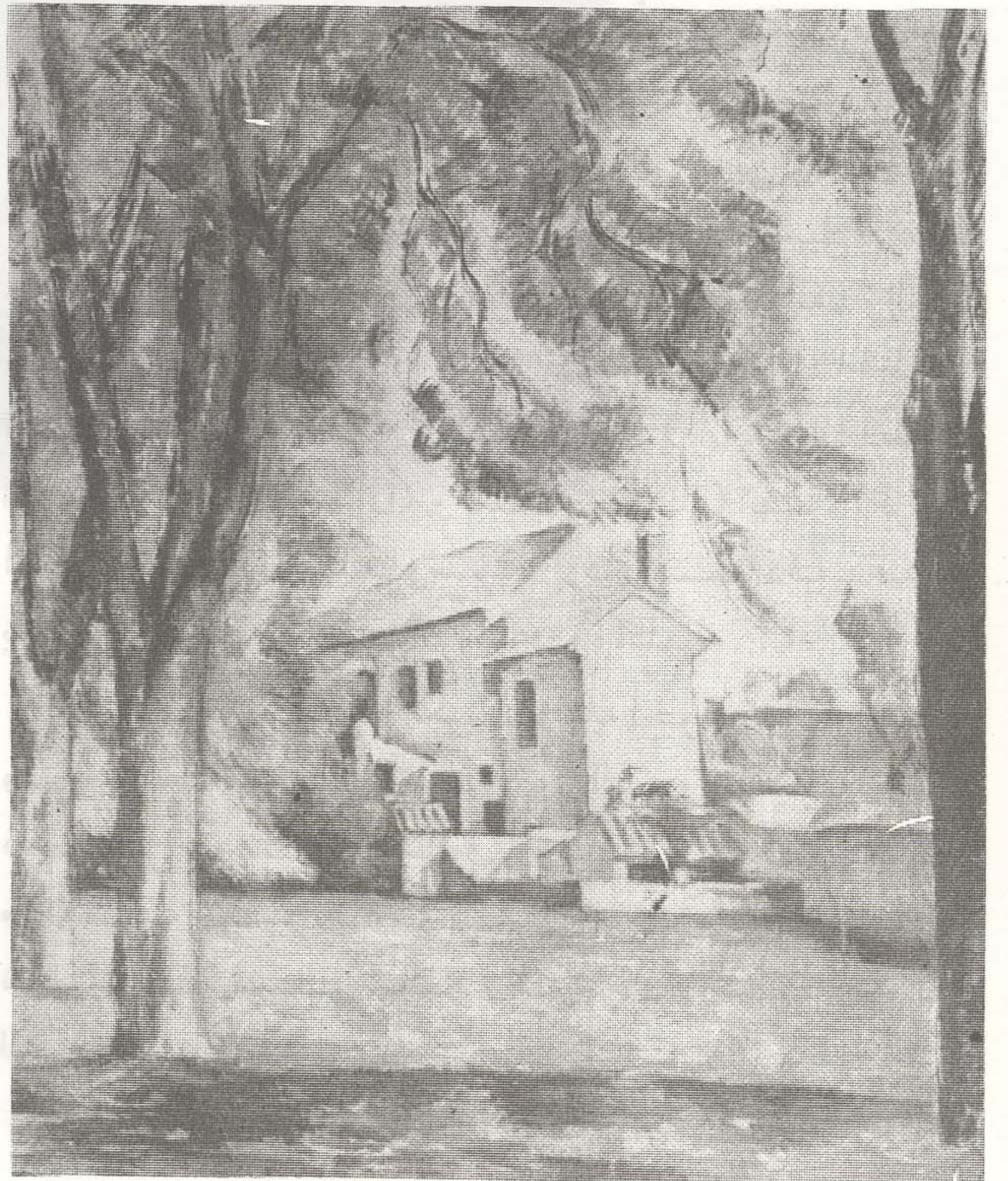
كان ذلك ايضا زمن المشاهد المتسلسلة، أيام كان جبل «إيتاك» يخلب لُبه. - (لدي هنا مواقع رؤية جميلة)، هنا ايضا، لم يلتزم الفنان بالمنظور، حيث البيوت مسطحة، والبحر امتدادٌ واسع أملس وراكد، موجداً بذلك مدى فريداً يربط مكعبات الأبنية وبقع الأشجار غير المنتظمة بسمح الماء الأزرق، الساكن والفسيح، يقول سيزان (هناك عناصر تتطلب ثلاثة أو أربعة أشهر من العمل، أحاول ابراز المنظور عن طريق اللون، إني أرسم ما أحس، وأتمتع بأحاسيس قوية)، ولم ينس (براك)، و (بيكاسو) فيما بعد تأمل هذه المشاهد.

كان جبل (إيتاك) هاجسه الوحيد، في حين يتجلى لديه جبل (سانت فيكتوار) ومحيطه الزاخر بذكريات الشباب وطيشه -شاتو - نوار، وصخور بيبيموس، وطريق تولونيه- كهندسة معمارية مثالية، ويظهر كجبل مقدسي يهمين بنوره الكلْسي على أجواء المنطقة، بتناغم قارنه (سيزان) دون شك بالتناغم السائد عن (بوسان)، وقد أكد أنه أراد، (ان يُفصِّل (بوسان) على قياس الطبيعة)، إلا أن سيزان رسم طبيعة بلا



سيزان

سيزان



ناس، عذراء من كل نظرة سوى نظرته، بصمت مطلق، إن مناظره الخضراء والزرقاء، التي لاتحركها أية ريح، جافةٌ وكثيرة الحصى، تحت ضوء ساكن وقاسٍ، وصعبة البلوغ، (ينحني المشهد في كياني، وأنا ضميره، إحساسه، هناك لحظة تمرُّ، ويجب رسمها على حقيقتها..)، لقد رسم جبَلَه، وأعاد رسمه، وظل يرسمه حتى على ثنيات أعطية الطبيعة الامته.

سيزان، هذا الكيماوي (الخيميائي) ALCHIMISTE الغريب، الواقف دوماً على حافة الدُوار، لم يكن يوماً مسروراً، لكنه حان يعرف مايريد: (الرسم، إنه تسجيل أحساسي ملونة، هو التقاط التناغم بين علاقات عديدة، إنه تغيير مواضع هذه العلاقات عبر تشكيلة ذاتية، بتطويرها ضمن منطق جديد ومبتكر..)، كانت لديه جرأه لاتُجارى في ابتكار القوانين وتطبيقها، ولن يوقف شيءٌ بعد ذلك تطور (سيزان الرهيب) البطيء والمبدع، لابورجوازيو (إكس) الذين احتقروه، ولا أسرته، التي أساءت فهم تطلعاته، ولا زوجته: (زوجتي لاتحب سوى سويسرا وشراب الليمون)، و (لا حتى زولا)، الذي تأكد (سيزان) من ذوقه الرديء: (لقد جعل زولا من صديقه الفنان عبقريً «العمل» الخائب والانتحاري).

ترك حكم (زولا) جرحاً بليغاً في نفس (سيزان) فقطع علاقته به عبر رسالة جافة، ولم يعد الصديقان يتلاقيان منذ عام (١٨٨٦)، وانسحب الرسام الى وحدته في أحضان جبل (ميدي)، العزيز على قلبه، حيث راح يستقبل، بفرح (رينوار) و (مونيه) فيما بعد، عام (١٨٩٤)، لم تنس الرسامة الأمريكية (ماري كاسات)، لقاءها مع (سيزان) وقد وصفت مجيئه بأنه. (وصولٌ مخيف، كأنه ظهور «سفّاح» ذي عينين حمراوين، مُلْتح، وصاخب، يجرف صحن حسائه، ويأكل بأصابعه أو سكينه، ويتحدث بيديه، لكن مزاجه فريد في عذوبته).

في العام (١٨٩٦) استعاد (سيزان) من ضفاف بحيرة (انسي)، حيث كانت تصطحبه زوجته أيام رسمه هناك، لوحة رائعة مبللة بالماء، باللونين الأخضر والأزرق، ولما راح النجاح يحالفه أخيراً منذ عام (١٨٩٥) عندما نظم تاجر اللوحات (امبرواز فولار)، معرضه الأول (حيث المشترون هم (مونيه) و (ديغا) و (بيسارو)، و (رينوار)، بتنا نراه يحتفي باستقبال الفنانين الشباب، الذين كانوا يأتون الى «إكس» لتكريمه، مثل (شارل كاموان)، و (اميل بيرنارد)، و (موريس دنيس)، بإصرار من (رينوار) وتوصية من الرسام (كايبوت)، اقتحمت لوحتان من لوحاته، ولكن ليس بسهولة، قصر اللكسمبورغ.

في تلك الفترة تحديداو أعاد مرة أخرى الى الموضوعات الكبيرة: (لاعبو الورق)، (خمس نسخ)، و (الصبي ذو الصدارة الحمراء)، (أربع لوحات)، إضافة - دون أن يتخلى عن موضوعات الأجساد العارية - الى مجموعة من (المستحمون)، و «المستحمات» التي كانت غريبة جدا، وبدا فيها سيزان رساماً جداً، على حد عبارة (بيسارو) في وقت لاحق، التي رسمها بكثير من التناغم على ضفاف الماء، مُعرّاة، في مشاهد فسيحة، ريفية، ورائعة في آن واحد، مستخدماً ألواناً شفافة، استقاها من تجاربه في الرسم المائي، في تدرجات لونية (زرقاء - رمادية) و (خضراء) عذبة.

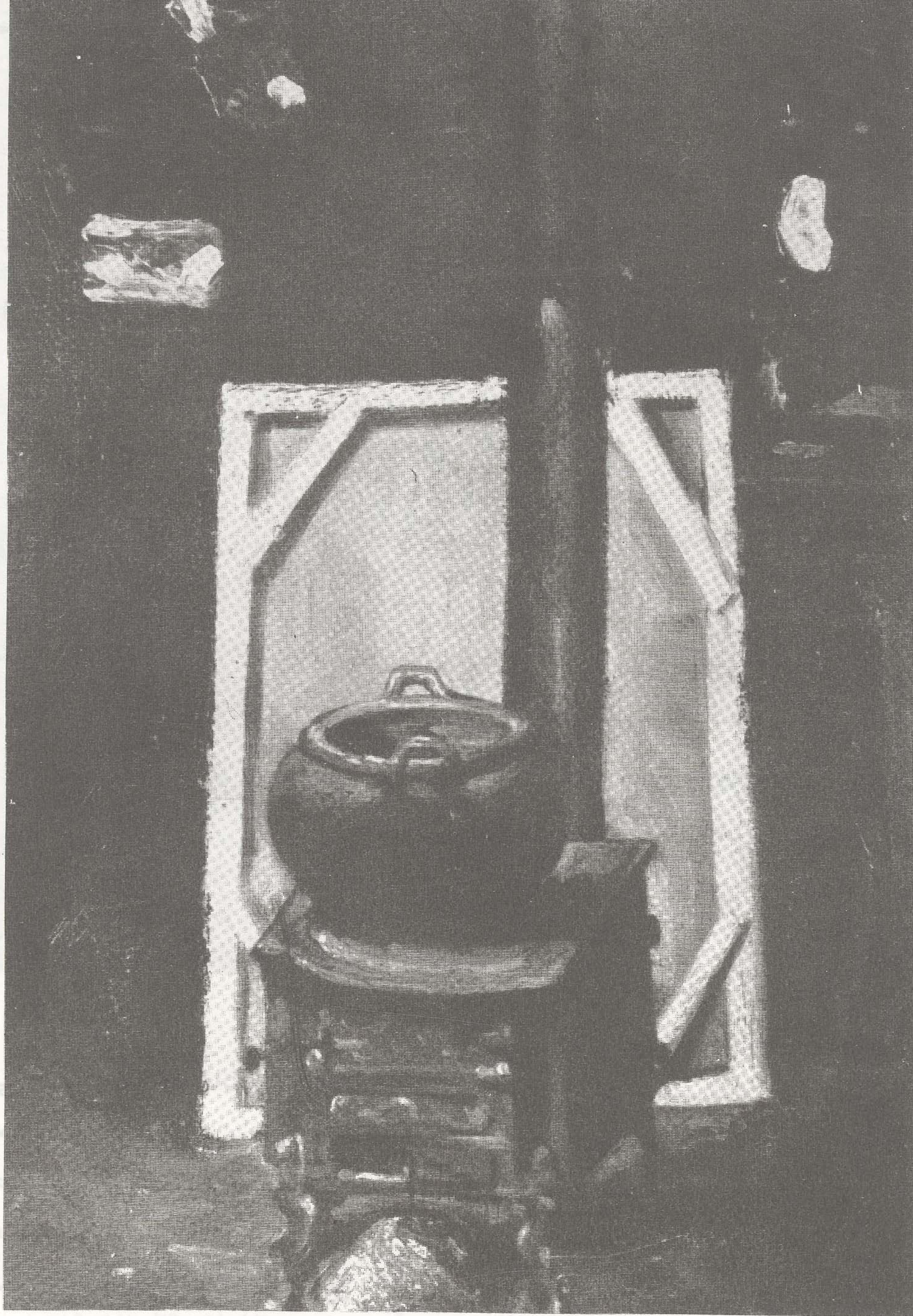
بعد اللوحات السابقة، ذات القياسات المتواضعة، رسم سيزان لوحات كبيرة الحجم جداً، تسكن فضاءها الذي تسيطر عليه التخطيطات الهندسية، أجسادٌ سعيدة بوجوه غير مكتملة، ولكن ذات أشكال ممتلئة بعذوبة، كان يريد كما في لوحة (انتصار فلور)، لبوسان (أن يؤالف بين تكَوّر أجساد النساء واستدارة التلال)، الأرابسك في هذه اللوحات هي نفسها، والمشهد هو ذاته في الربيع، حيث الأوراق في المقدمة والشمس بعيدة، إن سيزان يمجد سعادة الإنسان المتناغم مع الطبيعة، بروح غنائية وإيروتيكية قوية دائماً، مع ذلك رأيناه يرسم بدون موديل، (في سني هذا، لم أعد أستطيع ان أعري امرأة، لهذا، أستعين بذاكرتي، إن كل شيء موجود هنا)، قال ذلك وهو يشير الى جبهته، وستصبح أحلام اللذة هذه الموضوع المقدس للأجيال اللاحقة.

إني مدين لك بالحقيقة..

مع المستحمات (الأحدث) و (سانت فيكتوار)، الأخيرة، كان (سيزان قد أنهك، وأضعفه داء السكري، واستهلكه هذا الحب للفن الذي ملأ حياته، ولكن ظل يرسم بلا كلل أو تراخ، بوجه لفحته الشمس، سعيداً برسمه الجديد الذي بناه عند مخرج (إكس)، على طريق (اللوف)، في مكان منعزل تحت أشجار الزيتون، وجوار الخزامى، أخيراً ولكثرة مارصد المشاهد وتأملها، رآها هذا المتوحد الشرس، الذي تتآكله الانفعالات، تهتز بعد أن ظلها ساكنة، (اني مدين لك بالحقيقة في الرسم وسأقولها لك)، هكذا وعد صديقه (إميل بيرنار) عام (١٩٠٥) طالباً منه (ان يعالج الطبيعة بالأسطوانة، والكرة والمخروط) وأن يكون كل شيء ضمن المنظور، الخطوط المتوازية في الأفق توحي بالامتداد (....) والخطوط العمودية توحي بالعمق)، وكتب الى (بيرنار) ايضا: (الرسم المحض هو تجديد، كلما رسمنا، إزداد رسمنا دقة، عندما يكون اللون غنياً يصبح الشكل في ذروة اكتماله..).

في لوحاته الأخيرة، تكرست لديه الحواف والمُقَوّلبات، ولم يعد يترك منها سوى آثار، وباتت الصورة تُلميحية، ينبثق فيها الجبل من الضباب المزرق، وفيها تبدو (المستحمات) مرتعشات تحت الريشة، والستاني غارقاً في الخضرة، في شفافيه وفضاء فسيح ومشعشع، الفن الحديث كله ولد من هذه اللوحات:

في ٢١ايلول (١٩٠٦) كتب سيزان الى ابنه يقول: (لقد



سيزان

أقسمت أن أموت وأنا أرسم). وفي ١٥ تشرين الأول التالي، فاجأته عاصفة عاتية وهو يرسم خارج مرسمه، ونقل الى (اكس) فاقداً الوعي تحت مطر جليدي، في عربة غسّال (كوآء)، مات على إثرها بالاحتقان الرئوي في ٢٢ تشرين الأول، ودخل الشقي المعلون جنة الخالدين مع (٩٠٠) لوحة و (٤٠٠) سم مائي، بعدِ ذلك بأيام، وصل (براك)، الى جبل (ايتاك)، وشرع بيكاسو يرسم (آنسات آفينيون)، وسيعلّم (سيزان) كإله رسم حقيقي، وفقاً لتسمية (ماتيس) أجيال الرسامين اللاصقين أن (الرسم ليس مهنة بل قدراً.

عن «الاكسبرس» الفرنسية

هنري تولوز لوتريك

١٨٦٤ - ١٩٠١

ترجمة: محمد الدنيا

لوتريك

بعد المعارض التي نظمت لـ (غوغان)، و(فان كوخ)، (سورا) الاستعادية، التي أقيمت على مدى السنوات الماضية، جاء دور (هنري تولوز - لوترك)، الذي رأى فيه النقاد شهيداً من شهداء الفن.

مات شاباً (٣٧ سنة)، وقد صنف لزمن طويل بين الفنانين الملعونين؛ كان ماجناً، وكحولياً، ومزهوراً، وربما مجنوناً، وقد عاش مع غوغان، وفان كوخ، وسورا الجيل نفسه، الذي سمي [ما بعد الانطباعية]، وكذلك المأساة نفسها، خلال السنوات العشرين تقريباً، من عام (١٨٨٠) إلى عام (١٩٠٠)، ضرب زلزالٌ ميدانَ الرسم، فأحدث صدعاً، ثم هوة بعدذلك، في النسيج الذي يقينا نعتقد أنه متجانس لزمن طويل، هذا النسيج الذي امتد بين الأشياء وتصوراتها وتمثلاتها، ولما أدرك هؤلاء الفنانون حقيقة هذه الهوة، سعوا كي يضفوا على أعمالهم الوسائل التي تمكنهم من اجتيازها، كلٌّ بطريقته؛ وكانت طريقة [تولوز - لوتريك] هي الأكثر أصالة في الكثير من الجوانب؛ لكنها أقصيت مع ذلك عن صدارة الأعمال الفنية، وأُنكرت لوقت طويل.

من بين أساتذته في الرسم، يُذكر [برانستو]، رسام الحيوانات، و[برنار]، رسام الوجوه الأكاديمي، و[كورمون] الرسام الأكاديمي غير المبدع، لقد بدأ، منذ عام (١٨٨٤) يطير بجناحيه، ولكن [خارج القوانين]، كما قال لجدته ذات مرة، في إشارة إلى طريقته في الرسم، لا إلى أسلوبه في الحياة؛ ولو أن دمامته وقزامته دفعتاه إلى أن يبدي تعاطفاً تجاه هذه (التآليل)، في الجسد الاجتماعي، الذي كان يخالطه في [مونمارتر]. ولم يكن هناك بدٌّ من تلك «الأمسيات فوق البلاط» (بلا مأوى) كي يتفتح فنه، ويشير [بورتريه إميل برنار] إلى أن [تولوز - لوتريك] تمكن من تمثل أسلوب [ديغا] في لوحة (عائلة بيلّي)، تماماً مثلما تمثل أيضاً أسلوب (مانيه)، عندما رسم بورتريه والدته عام (١٨٨٣) بألوان بهيجة، هنا انبثقت حداثة [لوتريك].



هنري تولوز لوتريك

إلا أن الحداثة مرض متطور، وفي حين كان [لوتريك] يُجلّ (ديغا)، ظاناً أنه يقتفي أثره، كان في الحقيقة يبتعد عنه، ولم يكن عصره يحتقر الواقعية، غير أنه لما رسم [الخمارة المريبة]، وقبلها [مدام بوفاري]، انهالت عليه الإدانات والانتقادات، وراح [لوتريك] ينزلق من الواقعية الى الطبيعية، بدءاً بلوحته [مسحوق الرز] [١٨٨٧]، وحتى [امرأة تدخن سيجارة] [١٨٩٠].

لقد بقي في (لوحاته الأولى) وفياً لجمالية اللوحة المرآتية النازعة نحو الواقع، واستمر هذا الاتجاه مهيمناً عليه، من بعيد، في لوحات لاحقة، وعندما أقام معرضه الأول، قال النقاد إن لوحاته لمسات الواقعية، لكن طريقته في الرسم رمزية، أي أن بين الشكل والمضمون تجاذباً في اتجاهين متضادين؛ ولم يكن هناك مناص من التمزق، ولو استطاع الانحياز بوضوح لأحد الاتجاهين لسهلت مهمته، وكان يمكن لعبقريته الزخرفية ـ شبه التجريدية، التي لم يَسْعَ إلي تجسيدها وتعزيزها، أن تسهل عليه الاختبار لولا ولعه بالوجوه البشرية، نواة الواقعية الصلبة التي لا سبيل إلي



هنري تولوز لوتريك

استبدالها، لكنه اختار طريقته أخيراً.

إن كتلة التفاصيل التي يتشكل منها الوجه، الواقعي، لاتتوافق وروح الإيجاز، ووضوح اللغة الزخرفية الحديثة، مع ذلك، هنالك فنٌ يُبقى على التشابه، باستخدام معطيات جوهرية، ولكن ليس الكتلة الأعظمية من المعلومات، فن [الكاريكاتور] الذي عاش عصره الذهبي مع [مبيه] وآخرين، وفهم (لوتريك) الدرس، وتبناه، بل تلائم معه، فهو بلا رسالة سياسية أو أخلاقية تدفعه إلى القتال، ولايلزمه سوى تجسيد الحقيقة كما يراها، وهو قادر على ذلك؛ من هنا تفسير [بغيّاته]، المتعبات تحت الأضواء الصارخة، ورحلاته إلى أطراف الليل الأخضر - الأزرق، وانحرافاته وإفراطاته، التي تركت عمقاً في الملامح وتضخيماً لها، ومحت فوارق اللون، وأوقدت التضادات، إن أساليبه هي باختصار أساليب الكاريكاتور، فالحانات، والمواخير، والمسارح تظهر عبر حقيقة مزَخْرفة، وفيهامبالغة، أي ترتدي ثوب الكاريكاتور.

لقد أتاحت الملصقة للفنان، دون التخلي عن أساليب الكاريكاتور، أن يتخلص - ولكن ليس تماماً دائماً - من أثر الإبتذال الوجيز، الذي لازم التقليد، الذي لم يكن لائقاً بفنه المرهف، عدا ذلك، منحته الملصقة ليس فقط، الطريقة التي تتوافق ونزعته الاقتصادية والتذكارية - ألوان موحدة، بسيطة وصافية، وخطوط مفعمة بالقوة، بل الموقع أيضاً، كان [لوتريك] يفضل ملصقاته حتى على لوحات الحامل، هذه الملصقات التي غالباً ما كانت تبدو وكأنها ملخصات إجمالية تمهيدية، ونماذج فنية مكرسة للحفر، في الواقع، بقي الفنان أسير الملصقة، التي بقيت متسلطة على ريشته وكأنها القدر.

على كل حال، حدث له أن اختط طريقاً معاكسة، وانتقل من المحاكاة إلى الدراسة، وتدعنا بعض سلسلات رسَّماته - وبالأخص تلك التي خص بها [ماي بلفورت] و[مارسيلا لندر]، نراها مرةً واقعية،



هنري تولوز لوتريك

وفي أخرى كاريكاتورية، ضمن الموضوع نفسه، إلا أن أكثر النماذج إثارة للدهشة حول هذه الجنسية المزدوجة نجدها في لوحاته. فبفضل ذكائه، ورهافته النادرين، استطاع أن يقرن في لوحاته (تقويم الأخبار) في [الطاحونة الحمراء]، (في صالون شارع الطواحين)، بين التصور والصورة، المعنى والمحسوس، فجعلنا نشاهد وجهاً جانبياً يحادث وجهاًبثلاثة أرباع حجمه، وظلالاً غارقة الحواف في فيض من اللمسات الحقيقية، وخطوطاً زاويّة تنعتق من عمق الزخرفة الكثيف، مما مكن الفنان من نسج البقعة مع النموذج المجسم، في رسم تلويني ثلاثي الأبعاد، ورسم خطي، مستو، هو مزيج من رسم الوجوه ذي النزعة الواقعية، والأيقونة التجريدية؛ ليس في ذلك شيء من التركيب، بل هو أقرب إلى التعايش بين جماليات متضادة، وامتدت هذه الأعجوبة إلي مضمون اللوحة، فرأيناها تجمع رجالاً ونساءً، وجلادين وضحايا، وأغنياء وفقراء، والحقيقي والمزيف، والقبح والجمال، وتظهر عظمة فن (لوتريك) في هذه اللوحات أكثر مما تتجلى في محفوراته، التامة، التي لاعيب فيها ولاهنات.

في سنواته الأخيرة، انتزع المرض وهوس الانتحار من (تولوز لوترك) خفة ريشته، فتأرجحت آخر أعماله بين التيبس التشنجي، واللجاجة الهازئة، والخواء المأتمي.

القصير يرسم أسطورة رغباته:

ينتمي (لوتريك) إلي أسرة أرستقراطية، كان الرسم بالنسبة لها فناً، ترفيهياً، انتقل الى (باريس) في عامه الثامن عشر؛ فغدت عشقه، وسرعان ما أضحى ذائع الصيت في (مونمارتر)، بعد أن راح يطارد أماكن المتعة السهلة، بكل ما ملكت يراه من نبوغ؛ كل النساء سحرنه، أشهرهن، وألمعهن، وأوضعهن.

كان محبوباً في المدرسة، حيث كانت دفاتره ملآى برسومه دائماً: أَحَبّ رسم الحيوانات، والجياد بشكل خاص؛ في عامه الرابع عشر كسرت ساقه، فأقعده المرض، لكنه ظل مبتهجاً، ولم يكف عن الرسم، ولما كان مصاباً بمرض عظمي وراثي، توقف نموه خلال المراهقة عند طول (٥٢ ,١م)، وتشوهت أطرافه، وتضخمت شفتاه، وتغير شكل جمجمته؛ وراح يشكو: ـ[كم أتمنى أن أرى امرأة لها حبيب أقبح مني، لقد خانتني الطبيعة] مع ذلك، أبى أن يكون مخلوقاً خائباً، ومع بلوغه عامه السادس عشر، كان قد رسم خمسين لوحة، وأبدع ثلاثمائة من مختلف الرسوم؛ ورغم قبحه، أحبته النساء، وترك بصمات جميلة، ومؤثرة علي الحركة الفنية في نهاية القرن الفائت.



هنري تولوز لوتريك



هنري تولوز لوتريك

استطاع (لوتريك) بثراء مطابقاته، وواقعية أعماله، التي تميزت قبل أي شيء آخر بحداثتها، أن يقلب مفاهيم عصره التاريخية؛ لقد تخلى عن المسايرات الميتافيزيقية، والمتفسخة، التي هيمنت على نهاية القرن الماضي، والتفت نحو تقنيات جديدة: التصوير، الذي أوحت له إمكاناته العديدة من التركيزات غير المتوقعة، والطباعة الحجرية التي كان أحد روادها الجريئين، ومن هنا ولدت أولى ملصقاته [النهمة]، راقصة[الطاحونةالحمراء] الشقراء، وكانت يومها بمثابة الإنفجار، لجدتها وجرأتها، ولم تكن تلك الملصقة مجرد تأثير أسلوبي، بل انطوت على إثارة متعمدة لرغبة المّارين كي يقتربوا، و(يروا) بلا تحفظ ولا وجل، رغماً عنهم، وهكذا، استطاع أن يقلب المفاهيم التقليدية، ويُخرج الفن من الصالونات إلى الشوارع لأول مرة، عن طريق الملصقة لابواسطة اللوحة، لقد تمكن (هنري دي تولوز - لوتريك)، الطفل الارستقراطي الذي تبناه (شارع مونمارتر) إيصال الهامشين، والبغيات، وصخب الحانات إلي المتاحف، على حد قول أحد النقاد، لأول مرة أيضاً، بدأ ينعتق العمل الفني من العوارض الجمالية.

في بداياته(كفنان) سعى من غير عجلة إلى تطوير مهنته، لدى أفضل المراسم، أي عند أسوأ رسامي ذلك الحين، ولما لم يستطع دخول مرسم (كابو) رسام اللوحات [الفينوسية]، لجأ إلى مرسم (ليون بونار)، هاوي جميع اللوحات المتميز، ورسام الوجوه الشخصية الاجتماعية، والمربي القاسي الذي يعرف تماماً ما يعنيه الرسم، كان شديد القسوة في تصحيح محاولات (لوتريك) الخجولة، ومن هنا التزام الفنان بمتطلبات الرسم، التي لم يحد عنها طيلة حياته الفنية، القصيرة، بعدها، انتقل الى مرسم [كومون]، اختصاصي الحكايا ما قبل التاريخية، الذي أتاح (للوتريك) الالتقاء بفان كوخ، و(إميل برنار) والإقامة في بوهيميا المونمارترية.

وفي الوقت الذي سعى لكسب لقمة عيشه ببيع مواهبه للصحف، ولم يعد الفنان يهتم، وبوضوح متغطرس، إلا بالبقاء قريباً من الكائنات التي فضلها: الخائبون والضائعون في المجتمع العقلاني الصناعي، لقد أراد أن يخترق بفنه، أسرار هذه الشخصيات التي مثلت مزيجاً من الهامشية، والإباء، والتحدي، والأنقياد، كان (لوتريك) الفنان الوحيد، الذي عرف كيف يحترم تلك النظرات التي لم يكن أحد يراها، كانت شخصياته أكثر من مصنوعات رسومية، وفضلاً عن ظواهر الواقع التي أبرزها (الانطباعيون) توقف أعمال [لوتريك] عند (الألغاز) البشرية الكامنة في الوجوه، دون الاكتفاء بدقة الواقع، ومن هنا كانت معاصرة (لوتريك).

لقد وجد مخترعُ (الملصقة الحديثة) لوتريك، بشكل طبيعي، عن طريق تقنية الطباعة الحجرية، الوليدة، وسيلة تعبيرية جديدة رسخت هيمنة الخطوط، بالقسر على استخدام الاستواء، هذه الطريقة كان قد دشنها [غويا]، وتابعها [لوتريك] في منتصف الطريق بين [أنغر] و[بيكاسو]، دون أن يكف عن ملاحقتها رغم ما تسمت به من دقة وحرج، فهي، كالكتابة، تنطق بما هو جوهري، وقد اجتذبت فنانين مبدعين ممن خانهم التصميم على القطيعة مع الوجه البشري [شيلي] و[ماتيس] و(بيكابيا] و[بيكاسو] و[بول كليه]، وآخرين كثيرين جداً ممن تعاطوا مع الصور المكرسة للدعاية والإعلان.

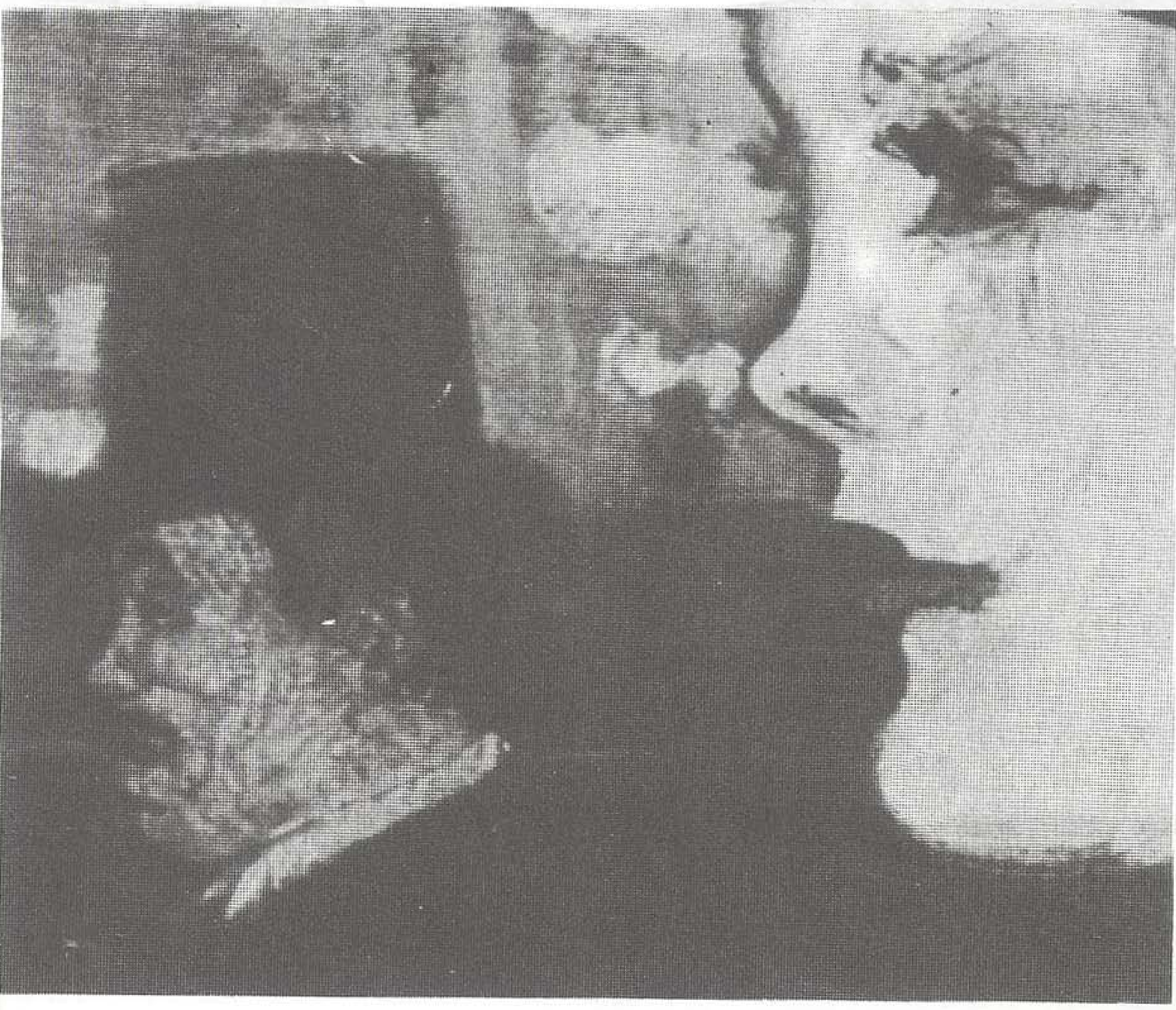
هكذا، أظهر [تولوز] - كل تحديات التقنيات الحديثة لإنتاج ونسخ الصوُر، لكنه بقي مهروساً بالرسم، الذي عززته تجارب الملصقة والكاريكاتور؛ لقد عثر هذا الفنان على انتصاره (المقدس)، من خلال بحثه عن عذراوية العالم، بين جمهور الشوارع، وعلى منصات الرقص، وخلف كواليس المسارح، حيث صور الحقيقة في أجلى لحظاتها.

موديلاته النسائية:

لقد ترك [لوتريك] ستمائة لوحة ثمينة، وثلاثمائة وثلاثين لوحة طباعية، وإحدى وثلاثين ملصقة أعيد نسخها على نطاق واسع، وآلاف الرسوم و(الباستيل) (الصور المرسومة بأقلام الباستيل)، والرسيمات التمهيدية وبعض المنحوتات والمونوتيبات [الطبعة الواحدة].

لقد طارد هذا القزم النابغة الحقيقية الباريسية

الساطعة لنهاية القرن التاسع عشر، مبتعداً عن مناظر الجنوب الغربي الفرنسي (مسقط رأسه)، وعن الفتيات النبيلات اللواتي لم يقرأ في عيونهن سوى دواعي الشفقة، وكوانت «نينا» [الجرادة]، وجورجين [سيئة السيرة] أو (شعاع الذهب) و(نيني) [طائشة الساقين] و(المهرجة) [شا - أو - كاو]، [النهمة الشهيرة] أميراته، ومواطن غرامياته، وموديلاته، لقد تركن الحياة، لكهن تقريباً، بائسات، غير أن ريشة [لوتريك] السحرية جعلتهن شهيران في كل أنحاء العالم، ومن مسرح المنوعات إلي السيرك، ومن الطاحونة الحمراء إلي ساحات السباق، ومن الخمارات الى بيوت البغاء، استطاع هذا المشاهد، المتقد بالرغبة، والمجبول بالعبقرية، الذي لم ينتم إلي مدرسة أو نظرية، ودون إدعاء بتغيير مجرى الفن الحديث، أن يغزو حياة معاصريه فيغير في نظرتهم إلى الفن والحياة ويجدد طريقة رسمهم للحقائق، وعبر المغنيات، والخياطات الفتيّات، والبغايا، عاش حياته ورسم الهوى المؤلم الذي كان يعبث بنفسه المرهفة، ويحرك رغباته العميقة، والعنيفة، داخل جسده الصغير، ليست هنالك أعمال تضاهي أعماله سيرة ذاتية وصدقاً وانفعالاً ونقاءً، كما لو أن هذا القزم الكحولي، الهائج خلق حمالته، قد وجد في نهاية رحلته، عند أطراف الليل، خلاصه أخيراً، الخلاص الذي كان يلاحقه، يائساً من امرأة إلي أخرى، قبل أن يوّدع العالم في عامه السابع والثلاثين، (كرافائيل) و(واتو) و(فان كوخ) وأياً كانت درجة التنافر بين موديلاته، خلال رحلته الفنية الخاطفة، فإن رغبةً مكبوتة هي نفسهادائماً تربط جميع هذه الموديلات النسائية بامرأة رمزية: متملّقة، وعارية، وسهلة، بلارياء بورجوازي، هذا الرياء الذي كان ما يزال يفتن زملاءه الرسامين، عند رسم حقيقة الجنس في عربة المطلق، وبين الرسم والكحول، واستسلم الفنان لرغباته المسعورة التي تجلت فيما رسم من أجسام ووجوه أختارها من هنا وهناك: عاملة عادية،



هنري تولوز لوتريك

وغسالة، ثم فارسة، أي [سوزان فالادون]، التي أصبحت هي نفسها رسامة ووالدة الرسام الفرنسي [سوريس أوتريو]، لتغدو بعدئذ صديقة [لوتريك] الوحيدة حتى عام (١٨٩١)، إلا أن الفنان، الذي كان يرسمها على نحو رائع، أدرك أن موديله الجميل كان يحاول التقرب للزواج، وفُتن بغسالة أخرى، [لويز ويير] الملقبة بـ[النهمة]، التي قالت له ذات يوم: [عندما أنظر إلى الخلفية في رسومك، أراها أجمل]. وقد صورها «لوتريك» في عشر لوحات رائعة.

كان [لوتريك] مولعاً بالتدرج الضوئى، الذي وجده أكثر ثراءاً تعبيرياً؛ وضمن هذا العالم، كان يوزع وقته بين شارع [كولنكور] ومقاهي الغناء، حيث كان يطارد الوجوه المجهولة، التي أضفى عليها ظلاً من الارتياب الأخلاقي، ثم لاحق الوجوه المنزوية في بيوتات (مونمارتر) المشبوهة، هذه الوجوه، البلهاء، السفيهة، أو المشبعة بثقة الوجود التائه؛ [إن في السرير] ومجونه، مواطن إلهام للرسام]، إلا أن واقعيته الحزينة لم تدفعه أبداً إلى نمنمة الأشكال، إن هذا الجمع بين الغثاثة، والأناقة، والأنطلاق، هو الذي أتاح للفنان، الفريد في نموذجه، تجنب الابتذال.

وفي العام ١٨٩١، كانت لوحة [رقص الطاحونة الحمراء] تزين كل شوارع باريس، وكان اسمه، في قاعة عامة السابع والعشرين، على ألسن كل الباريسيين.

فرنسيس بيكون

ترجمة محمد الدنيا

الفنان الانجليزي
فرنسيس بيكون

بقي رسمه، على مدى نصف قرن من الزمن، يشوه الجسد البشري، وقد اقتبس من الشاعر والكاتب المسرحي اليوناني الكبير [أسخيلس]، شعار فنه: «رائحة الدم البشري لاتبرح عينّي»، كان «فرنسيس بيكون]، الانجليزي، عملاق التفرد، بطيئاً، وعصامياً، ساقه بحثه، الهاجسي عن لغة الجسد الخفية، إلى أصقاعٍ تغدو فيها الملامح، والألوان صراخاً وصيحات، وقد عززت حياتُه الفوضوية وانعزالُه في زوايا المجتمع الهامشية، بسعادة وتعاسة متوازيتين، رائحة الفضيحة واليأس في أعماله.

كان حتى الأمس القريب، أحد أعظم الفنانين الأحياء، وقد بيعت إحدى لوحاته في العام الفائت بمبلغ (١٨) مليون فرنك فرنسي، في أيامه الأخيرة رحل إلى (مدريد)، التي كانت قاعات عرضها تتهيأ لعرض آخر أعماله، وبدا في عامه الثاني والثمانين أنه يحيا قصة غرامية جديدة، لكن قلبه لم يستطع مقاومة نوبة الربو الأخيرة، ففقد العالم به قطباً فنياً بارزاً، العام الفائت.

كان، بوجهه الهرم، الرخو، وعينيه المستديرتين، الجاحظتين، أشبه بالبوم، وكان مرسمه اللندني أشبه بمستودع علب المحفوظات، التي التقتها من هناوهناك، لتنوء بحمل الريش والألوان، وتشكل مع المجلات والصحف والأوراق المتناثرة لوحةً من الفوضى.

(فرنسيس بيكون) عملاق الرسم المعاصر، (وبروميته)(*) هذال القرن، صنّفه البعضُ قبل (بيكاسو)، ووضعه آخرون قبل (بالتوس)، مع ذلك لم يتجلّ نبوغه إلا متأخراً [لم أبدأ الرسم إلا بعد الثلاثين، وقد عُرضت إحدى لوحاتي في ذلك الحين، غير أنها لم تلفت انتباه أحد] و[قبل ذلك، كنت ألهو]؛ في الواقع، ظل متسكعاً أكثر من عشرين عاماً، في (دبلن)، مع ربيعه السابع عشر، عام (١٩٢٦) طرده والده من البيت حينما رآه يقيس ثياب أمه، فرحل إلى (برلين)، المدينة



فرنسيس بيكون

المفتوحة على الرذيلة آنذاك، وانتقل منها إلى باريس، المتوترة بأجواء ما قبل الحرب، ثم عودة إلى (انكلتره)، ليعمل فرّاشاً عند محام في [هولبورن]، ولكن سرعان ما طرده المحامي، بعد أن تأخر عن إعداد وجبته في الوقت المناسب، ثم عمل جالباً للزبائن في أحد نوادي (سوهو)(*) ـ [عشر جنيهات مقابل كل عشرين زبوناً]، وهنا التقى بـ (إريكا براوزن)، التي اشترت إحدى لوحاته، واقترحت عليه إقامة معرض له، وكانت تلك الشرارة الأولى في حياته الفنية، بعدها، جرى كل شيء بسرعة؛ معرض آخر، عام (١٩٤٥)، حيث ظهرت من بين أعماله لوحةٌ هي أشبه باللكْمة، تمثل قديسان على شكل وحوش ما قبل تاريخية، فاغرة الأفواه، بعدئذ، طور (بيكون) موضوعاً واحداً، فريداً: [الشكل البشري، المسحوق، المتورم، والمعذّب سراً]، ثم راح يكمل المشاهد بتممات جاء بها من (سوق البراغيث) الفرويدي: أقفاص، ومقاعد فندقية مريبة، وأحواض غسيل ومرايا مشوّهة، كان عنفه صادماً، غير أنه كان يعقّب قائلاً: [ما تشاهدونه في التلفزيون هو أسوأ بكثير]. مع ذلك، ظلّ وسْمه مثاراً للإهتمام، واختير لتمثيل انكلترة في معرض (البندقية) (الذي يقام مرة كل سنتين)، وقد أجمع النقاد على أنه، مع (تورنر)، الرسام الانجليزي الوحيد المعروف عالمياً.

كان (فرنسيس بيكون) موضع إيثار لدى الفرنسيين، وقد اجتذب آخرُ، معارضه في باريس، ثمانية آلاف زائر منذ اليوم الأول، وأرسلت له إيطاليا مرةً طائرةً خاصة لتقلّه إلي عاصمتها في إحدى المناسبات؛ ومنذ ست سنوات، أقامت له قاعة عرض (تات غاليري) متحف الفن في لندن معرضاً استعادياً ضخماً ضم (١٢٠) لوحة، من بينها أشهر لوحاته.

كان يكسب الكثير من المال من فنه، (تمْثُل بوحاته اليوم بين الأغلى في سوق الفن المعاصر، بين (٣٥) و(٥٠) مليون فرنك فرنسي للوحة)، إلا أنه كان يبدده عبثاً، فقط [كي أجرب أشياء جديدة أكثر إثارة من قبل].

كيف يبدو مرسمه:

«أعيش فوق ما يشبه المزبلة، لم يدخل لتنظيف المكان منذ خمس وعشرين سنة، في أرضيته، تراكم (٢٠)سم من الألوان اليابسة، التي «نبتت» فيها أشياء غريبة: لو يحات منسوخة، وأحذية لاتجانس بينها، واسفنجات بالية، وصور أشحبها الزمن، وكتب عتيقة، وبطاقات بريدية، ودفقات ألوان متلّوية علي الجدران، تشبه انفجار مخزن للدهانات، كان هذا موطن إبداع (بيكون) الفني، الذي كلما وطأت قدماهُ أرضه، انبثقت في خياله صورٌ وتجلت في ذهنه أفكارُ لوحات جديدة، وكانت بعض مناهل وحي بيكون معلقةً على الجدران: صور لـ (هيملر) و(غوبلز) (من قادة النازية)، والشاعر الفرنسي (بودلير) و(قيامة المسيح) لـ (غرونوولد)، وجل يحتضن قرداً بين ذراعيه بحنان، وحيتان، وجمهور مذعور هارب أثناء الثورة الروسية... إن ما كان بنشده (بيكون) من هذا الحطام كله هو الصورة التي تغدو بمثابة صاعق للوحة أخرى، وعبر ذلك، كان ينأى بريشته عن كل ما يتفاعل في الساحة الفنية على امتداد ثلاثين عاماً: عن التجريد، الذي رأى أنه (لاشيء، سوى، الزخرفة)، وعن التعبيرية التي أنكر قواعدها.

ويعبر عن نفسه ببساطة بالقول: [عندما أرسم، أستسلم لتوجيه جهازي العصبي، غير أنه ليس لرسمي رسالة، إنه صورة وحسب، أما الصور، فإن الناس يقرؤونها كما يشاؤون].

مع ذلك، بالنسبة للكثير من (لوحاته الوجوه الشخصية) (وهي الأجمل بين أعماله دون شك)، لم يكن يستعين بموديلاته، إذا رأى أن من الصعب إضفاء التشويهات المهنية عليهم، في حضورهم، وكان يردد: [كم أحببت أن أرسم الابتسامة]. وكان البعض يقول إن في وجوهه قساوة (بطاقات) الشرطة، غير أن هذا الحكم لم يكن يروق له: [الحياة هي القاسية، وليس أنا، إن العمل الإبداعي بحد ذاته هو حدث شرس].

(*) إله النار عند اليونان.

(*) رسام فرنسي شهير معاصر.



LE GRAND PORTRAITISTE DU SIECLE

Les nombreux portraits peints par Bacon (ici George Dyer, l'un de ses modèles préférés) sont en effet des images uniques dans la peinture d'aujourd'hui : une analyse au ralenti du visage humain, plus riche que la vision simultanée des portraits cubistes.

فرنسيس بيكون

العصر الذهبي للطبيعة الصامتة

ترجمة : محمد الدنيا

لقد لزم انتظار السنوات الأولى من القرن السابع عشر، ومجيء (كارافاجيو)، الرسام الإيطالي، مع مفاهيم رسم جديدة، كي تصبح الطبيعة الصامته جنساً مستقلا.

عندما نرى أطباق الفاكهة، والكؤوس، والصحون المليئة بالأطعمة المرتبة على نحو متناغم، وحبّات التوت التي تعكسها شفافيةُ الأواني، الذهبية والفضية، والنبيذ اللامع بعذوبة في الأقداح البلورية، وحينما نحس مسبقاً بحموضة الليمون، وطراوة الفطائر، ونروز بأعيننا عنقود العنب الأمغر، الذي يدعو أصابعنا لالتقاطه، ونشم رائحة الدراقنات ونحن ننظر إليها بقشرها المخملي، وندرك خشونة البرتقال بالبصر، ونصغي في كل ذلك الى تمتمات الحياة البسيطة والهادئة كما في الحلم، فإننا نقول لأنفسنا إن هذه «العوالم» الصامتة، التي تقرن فيها متعة النظر بملاذ التذوق، واللمس، والشم، وحتى السمع، لايمكن لها أبداً أن تتوافق مع تسميتها (الطبيعة الصامتة).

إن تاريخ (الطبيعة الصامتة)، هو الآخر، لايخلو من سوء الفهم، واليوم، في معظم الأحوال، نرى الناس يفضلون لوحات المزهريات أو الأدوات الموسيقية على اللوحات التي تمثل (فينوس) أو (نبتون) غير أن الحال لم يكن كذلك في القرن السادس عشر، حين لم تكن (الطبيعة الصامتة) جنساً نبيلاً، وحين لم يكن الفنانون الشهيرون يكرسون لها سوى القليل من وقتهم واهتمامهم، ونحو نهاية القرن الخامس عشر، عندما انتابت الفنان شبه الرسمي (هانس مملنغ)، رغبة في التسلية، رسم شيئاً عادياً جداً، مزهرية، وخفاه خلف صورة شخصية بعد أن أنهى رسمها، لقد أخفاها رغم أن كل مافيها رائع: الباقة وزنبقتها البيضاء الكبيرة وسوسناتها، والجرة الخزفية والغطاء الذي وضعت عليه، واليوم، هذه اللوحة هي واحدة من أجمل لوحات الطبيعة الصامتة)، لشاعريتها الأخاذة.

الطبيعة الصامتة تتخفى خلف موضوعات دينية:

وهكذا، طيلة القرن السادس عشر بقيت الطبيعة الصامتة تتخفى وراء شخصيات أو أشياء دينية، فإذا ما أراد الفنان رسم، أدوات نحاسية جميلة أو كتب رائعة، الأغلفة، رسم الى جانبها قديساً أو كاهنا، وكثيرون هم الفنانون الذين لم يرسموا (المسيح في بيت مارتا وماري)، أو (أعراس قانا)، إلا استمتاعاً بمشاهد سلال الفواكه والخضار، وأطباق اللحم، في حين يتجلى، في قاع المنظر، وكأنه مرآة، استحضار صغير لأحد الاشياء الدينية.

كان الرسام الإيطالي (كارافاجيو)، ١٥٧٣ - ١٦١٠ أول فنان كبير يتجرأ على رسم (طبيعة صامتة) لذاتها، دون وسيلة



سلة الفواكه - كرفاج

تاريخية أو اسطورية، صحيح انه لم يرتق في ذلك الى حد إحداث (مايشبه الثورة) في مفاهيم الرسم آنذاك، غير أن (كارافاجيو) هو من قلب اسلوب الرسم المثالي الأوربي القديم. عندما قدم الكهنة والقديسين، بوجوه رومانية سوقية، كان رساماً متمرداً أو ملعوناً، وقد مات مقتولاً في إحدى ضواحي روما ومن أشهر لوحاته (سلة الأزهار)، التي يمكن وصفها بأنها لوحة طبيعية حقيقية، وتتسم بتذكارية الموضوع، وبساطة التركيب وابتذال الأشياء المرسومة، ولانجد فيها درساً في الأخلاق ولا أثراً للمعرفة أو الرموز، ولكن فقط شيئاً من لمسات الفصول، ورسماً ذا طبيعة يرجيلية.

كارافاجيو وفيرمير والذطبيعة الصامتة:

في الوقت الذي كان كارافاجيو مستمرا في قلب مفاهيم الرسم في إيطاليا، كانت هولندا بدورها تبدي اهتماماً متنامياً بحقائق الحياة اليومية، إلا ان ظرف الرسام كان هنا مختلفاً عنه في إيطاليا، ففي حين كرس (كارافاجيو) وقته لتلبية طلبات النبلاء وكبار الكهنة الرومان، كان (فيرمير) مثلا في هولنده رساماً وتاجر لوحات في آن واحد، كان الأول يتلقى طلبات من الدوائر الكنسية وعائلات «كولونا» الكبير، وكان الثاني يعرض انتاجه على كبار بورجوازيي الشمال الأغنياء، الذين أحبوا تصوير (أشياء الحياة)، مع ذلك لم تكن حدود أوربا مغلقة، فكانت الأعمال تتنقل من بلد لآخر، وكذلك الفنانون، وفي روما، التي برزت آنذاك كعاصمة للفنون، كانت باقات زهور، الهولندي (امبروزيوس بوسشايرت) عالية الثمن جداً، وكانت قريحة الفنان الفلمندي (فرانس سيندرس) ثرّة، مع تركيبات خضاره وفواكه، فتزاحم هواة الفن على شرائها، وبالطبع، لم تكن الطبيعة الصامتة تشكل أسلوباً عالمياً، لكنها كانت تتكون من خلال تأثير الفنانين بعضهم على البعض الآخر، وفي فرنسا، أضفى (لوبن بوجن) على الموضوع أناقة معتدلة، وبساطة مرهفة توحي بشيء من الفلسفة الديكارتية، وفي اسبانيا، تسامى (زورباران) بهذا النوع حين رسم ثمرتي ليمون على طاولة خشبية عادية، إلا أن جميع الفنانين، في شمال أوربا كما في جنوبها، خلال القرن السابع عشر، الذي كان بالفعل العصر الذهبي الصامتة، عالجوها وفقاً لقواعد ومبادىء فن الرسم، واكتسبت (الطبيعة الصامتة) فيما بعد ألقاب النبالة منذئذ، لم يعد أي رسام يفكر في الدخول في أي جدل حولها.